Beiträge zur Entstehung und Entwicklung der deutschen Schloßbaukunst im 16. Jahrhundert

---

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
genehmigt von der
Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Berlin

Von

Wolf-Bertram Sternemann

aus Hamburg

Tag der Promotion: 17. 12. 1940

Tag der mündlichen Prüfung: 14. 11. 1940

1940

Druck von Dr. Emil Ebering, Berlin SW 68, Ritterstraße 77/78

P 75

Berichterstatter: Prof. Dr. Pinder

Prof. Dr. Rodenwaldt

D 11

Meinem verehrten Lehrer

Geheimrat Professor Dr. Wilhelm Pinder

in Verehrung und Verpflichtung

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt

Seite

Einleitung 7

Erster Teil:

Betrachtung der für die Entstehung und Entwicklung der deutschen Schloßbaukunst wichtigsten Denkmäler

Gruppe I 12
(Meißen — Dessau — Torgau — Berlin)

Gruppe II 23
(Dresden — Moritzburg — Augustusburg)

Gruppe III 28
(Liegnitz — Haynau — Plagwitz — Brieg — Güstrow — Wismar)

Gruppe IV 34
(Neuburg a. d. Donau — Landshut — Heidelberg — München — Stuttgart — Kulmbach — Offenbach)

Gruppe V 44
(Horst im Broiche)

Zweiter Teil:

Entwicklung der für die deutsche Schloßbaukunst wichtigen baukünstlerischen Gedanken (Ergebnisse aus der Betrachtung des I. Teiles)

Treppenanlagen 48

Portale 52

Grundriß und Aufriß 55

Anhang: Anmerkungen zur Kunst der Loire-Schlösser . . . 67

Literaturverzeichnis 78

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550807_0077

Einleitung

Es hat Zeiten in der Geschichte der deutschen Kunst gegeben, in denen es war, als verkörperte sich der Genius des Volkes in einem Mann, dessen Sein und Werk dem Willen der Gesamtheit Ausdruck gab. Zu anderen Zeiten haben Städte, Landschaften und Gaue, Hütten, Werkstätten und Zünfte eine erstaunliche Schöpferkraft gezeigt, ohne doch den einen Mann herauszustellen, der alle Möglichkeiten in seiner Person als Schöpfer vereinigte. In dieser Wechselwirkung von schaffendem Einzelnen und von schaffendem Gemeinwesen liegt die Vielfältigkeit und Fruchtbarkeit der deutschen Kunst begründet.

Wir können eine Betrachtung der deutschen Schloßbaukunst des 16. Jahrhunderts nicht beginnen, ohne auf das Gewesene und das Gewordene hinzuweisen. Im ausgehenden 15. Jahrhundert trat die deutsche Kunst in eine ihrer höchsten Blütezeiten ein. Wilhelm Pinder, der von der deutschen Kunst der Dürer-Zeit spricht[1], hat uns gelehrt, die Vielfalt der Möglichkeiten vor und um Albrecht Dürer abhebend zu erkennen. Er spricht von der Zeit „der großen Einzelnen, . . . in der ganze Gruppen von Genies auftreten"[2]. Unter ihnen nimmt Dürer eine besondere Stellung ein. Sein Künstlertum und sein Geschichtsbewußtsein, das ein Bewußtsein höchster Verantwortlichkeit zugleich ist, heben ihn von seinen Zeitgenossen ab und lassen seinen Namen zur gültigen Bezeichnung seiner Epoche werden.

Die deutsche Kunst der Dürerzeit stand immer noch dienend und verherrlichend im Bereich des Religiösen. In dem schon lange vorbereiteten, aber durch Luther erst verwirklichten Loslösungsvorgang der Deutschen aus dem umfassenden geistigen Anspruch der Kirche wurde auch die Kunst ihrer bisherigen kulturellen Aufgaben enthoben. Diese innere Umstellung war um 1530 vollzogen

---

1. Wilhelm Pinder: Die deutsche Kunst der Dürerzeit. Leipzig 1940.
2. Pinder, a. a. O. S. 9.

und fiel — sehr sinnvoll — annähernd zusammen mit dem „großen Sterben der deutschen Künstler" (Pinder) in jenen Jahren.

Das Sterben der Stoß und Dürer, der Leinberger und Grünewald, der Burgkmair, Riemenschneider, Backofen, Vischer und so vieler anderer, kann nur im geistigen Zusammenhang mit der Tat Martin Luthers geschichtlich betrachtet werden. Dieser Mann, der in den 25 Jahren seines Wirkens alle Kräfte der Nation in neue Richtung zwang, bedeutet auch für die deutsche Kunst ein Ende und einen Neubeginn. Die letzten großen Schöpfer kirchlicher Kunst starben; die deutsche Kunst der Reformationszeit hebt an.

Eine Spanne deutscher Geschichte gibt der deutschen Kunst zwischen 1530 und 1650 ihren Namen und weist ihr Richtung und Aufgaben zu. Die Krise des christlichen Bewußtseins, in die der deutsche Geist mit Luther trat, gefährdete anfänglich auch die Kunst in ihrer Bedeutung und Stellung. Auch fehlten für die neu sich stellenden Aufgaben noch die Ausdrucksmittel, und ein Übernehmen der an ähnlichen Aufgaben schon gereiften italienischen und westlichen Formeln mußte der eigenen Unerfahrenheit aushelfen. Sehr schnell aber wurden die fremden Formeln zur eigenen Form. Es scheint daher nicht richtig, von deutscher Renaissance zu sprechen. Eine kurze Zeit, etwa von 1525 bis 1550, gibt es Renaissancekunst auf deutschem Boden. Aber eine eigene Kunst ist daneben erwachsen, die wir als deutsche Kunst des Reformationszeitalters bezeichnen. Allerorts in Deutschland wurde gebaut, gemeißelt und gemalt. Ein reiches und mächtiges Bürgertum, Adel und Fürsten, die gleichen, die auch früher schon Auftraggeber der Künstler gewesen waren, blieben es noch; nur die Aufgabe ist eine andere geworden: eine Profankunst sollte nunmehr fast dem gesamten künstlerischen Anspruch der Nation Genüge tun.

In der Architektur teilen sich die neuen Aufgaben in die Gestaltung des Bürgerbaues (Rathaus, Bürgerhaus) und des Schloßbaues. Dies letztere Teilgebiet soll hier betrachtet werden, bis zu dem Zeitpunkt, an dem deutscher Schloßbau zur ersten gültigen Lösung herangereift ist.

Hier ist sogleich auf eine wichtige Erscheinung hinzuweisen. In Frankreich war bereits im 13. Jahrhundert, besonders aber dann unter Ludwig XI. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Herrschaft des Großadels gebrochen und dieser um den königlichen

Hof in Abhängigkeit gesammelt. Der spätgotische Burgenbau in Frankreich war so fast ohne Rücksicht auf Wehrhaftigkeit auf ebenem oder leicht gewelltem Gelände zum Schloßtypus hin entwickelt worden; und als dann unter Ludwig XII. und seinem Nachfolger Franz I. auf verhältnismäßig kleinem Raum — an den Ufern der mittleren Loire — in kurzer Zeitspanne eine Reihe königlicher Schloßbauten unter Heranziehung aller verfügbaren, auch italienischer, Kräfte entstand, folgte der französische Großadel dem königlichen Beispiel willig und schnell. So hebt die französische Schloßentwicklung, die in einer klaren Linie bis Versailles, Grand-Trianon und Maisons Laffitte hinführt, mit der ganz einmaligen und großartigen Schöpfung der Loireschlösser an, hinter der der eindeutige Macht- und Repräsentationswille eines Herrscherhauses und des bereits höfisch gewordenen Adels steht.

In Italien waren seit dem Ausgang des frühen Mittelalters Fürsten und Adlige zu Städtern geworden. Die Entwicklung vom turmbewehrten Schutzbau zum städtischen Palazzo konnte verhältnismäßig leicht vollzogen werden. Welt- und Ichbewußtsein hatten sich mit der Kunst zu einem blendenden Kraftquell vereinigt, und es war zu jenem Höhepunkt monumenthaften künstlerischen Schaffens gekommen, den wir als Hochrenaissance bezeichnen.

In Deutschland fehlte die Sammlung von weltlicher Macht um einen starken Kaiserhof, wie andererseits auch eine Überlieferung städtischer Herrensitze, und bis in das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts hinein blieben Fürsten und adlige Herren auf ihren Burgen, außerhalb des bürgerlichen Gemeinwesens, ansässig. Zu den deutschen Leistungen der zu besprechenden Epoche gehört es, das Schloß aus andersartigen Voraussetzungen von Typus und Stil in wenigen Jahrzehnten geschaffen zu haben.

Zunächst allerdings ging man daran, neue Bauteile dem Bestehenden hinzuzufügen oder sich in der Stadt „ein festes Haus“ zu errichten. Die Neubauten wurden mit den neuen Schmuckformen reich geziert, um Geschmack und Einstellung des Bauherrn zu zeigen. Nach Vorbildern für diesen Schmuck wurde in den in diesen Jahrzehnten Nordeuropa überflutenden italienischen Ornamentstichwerken gesucht, und nach ihrer Art wurden Portale, Tür- und Fensterstürze, Balkons und Geländer geschmückt. Noch fehlte

den Deutschen „jener für Italien eigentümliche Sinn für das Monumentale" (Rodenwaldt), der den Wohnsitz des Fürsten als einheitliche architektonische Aufgabe empfand.

Viele Einzelheiten an den entstehenden Bauten sind überraschend, weil sie aus der kirchlichen Baukunst auf die Wohnbaukunst übertragen scheinen. An anderen Stellen stört die Zusammenhanglosigkeit zwischen Dekoration und Kern, zwischen der oft sehr qualitätvollen Steinmetzarbeit einer aufgelegten Schmuckform und der Rohheit des dahinterliegenden ungestalteten Hauses. Um so schöner ist es zu erkennen, wie aus den anfänglich oberflächlichen und widerspruchsvollen Scheinlösungen ein neuer Sinn für die architektonischen Aufgaben der Zeit erwächst.

Es gilt hier also nicht, einen schon bestehenden Typus in seiner künstlerischen Entwicklung zu verfolgen, sondern vielmehr dem Verständnis vom W e r d e n des deutschen Schlosses zu dienen. Die Betrachtung führt bis zu einigen Bauten vom Ende des Jahrhunderts, die eine erste gültige Formung gefunden haben und schon in eine neue Zeit hinüberdeuten. Die landschaftliche Scheidung ergab sich von selbst aus der Verschiedenheit der Teillösungen, die von den einzelnen deutschen Landschaften zur Gesamtlösung beigetragen wurden. Nicht alle Schloßbauten der Zeit konnten erwähnt werden. Nur diejenigen Denkmäler aus der großen Anzahl der deutschen Schloßbauten des 16. Jahrhunderts wurden herausgegriffen, an denen das Ringen um die neue Form besonders deutlich wird. Wir mußten uns darauf beschränken, an der gestellten Bauaufgabe selbst und ihren Lösungen aufzuzeigen, was zur Schöpfung des deutschen Schlosses geführt hat. Wir sind uns dabei bewußt, daß auch an Bauaufgaben kirchlicher Natur Formen ausgebildet sind, die der Schloßbau aufgegriffen und für sich verwendet hat. Doch handelt es sich dabei mehr um Einzelnes als um Grundsätzliches.

Für die hier gestellte Frage schien einzig und allein entscheidend die Umwandlung der Burg in das Schloß. Grundlage aller späteren deutschen Schlösser ist diese Umsetzung von Form und Sinngehalt der Burg in neue Eigenart. Sie vollzieht sich anfangs nur an einzelnen Bauteilen und greift dann auch auf die Gesamtgestaltung hinüber. Wenn der ganze Bau, gleichmäßig und einheit-

lich durchgestaltet, seines Burgcharakters entkleidet und einer regelmäßigen Planung unterworfen, zum Sinnbild der Bedeutung seines Bewohners geworden ist, dann ist ein erster Abschnitt deutscher Schloßbaukunst erreicht, der uns den Typus in reiner Form — wenn auch noch ohne die Großartigkeit späterer Schöpfungen — zeigen wird[3].

---

3. Die Augsburger Kunst nimmt eine Sonderstellung ein. Durch die engen Handelsbeziehungen mit Italien hat sich schon früh in Augsburg eine eigene „Renaissance"kunst entwickelt, die durch das ganze 16. Jahrhundert stetig fortlebt. Schon seit dem Hausbau des Jakob Fugger von 1512—15, der mit regelmäßigem Grundriß und seinen Arkadenhöfen italienische Vorbilder wiederzugeben versucht, war eine durchaus ungotische Augsburger Profanarchitektur entstanden. Jakob Fugger ist es auch, der 1509 die Fuggerkapelle an St. Anna stiftet, deren Bau und Ausstattung 1518 vollendet sind. Die Pilastergliederung des quadratischen Hauptraumes unter einem umlaufenden Fries, vor allem aber die reiche Ausstattung (Epitaphien, Brüstung, Gitter) bezeugen den Wunsch des Stifters, es italienischen Kapellenstiftungen gleichzutun. Diese Augsburger Kunst des 16. Jahrhunderts bleibt auf die hier zu verfolgende Schloßarchitektur so gut wie ganz ohne Einfluß. Eine Untersuchung, die den Weg von den Fuggerbauten bis zum Rathaus des Elias Holl zeigen würde, wäre eine besondere Aufgabe.

Erster Teil

Betrachtung der für die Entstehung und Entwicklung der deutschen Schloßbaukunst wichtigen Denkmäler

Gruppe I

Meißen

Der Neubau des landesherrlichen Schlosses auf dem Meißener Burgberg muß bei der uns gestellten Aufgabe als erster betrachtet werden.

Unter Herzog Albrecht und Kurfürst Ernst von Sachsen, ermöglicht durch die aus den erzgebirgischen Silbergruben fließenden Reichtümer, wird in Meißen ein vollständiger Neubau der mittelalterlichen Burganlage unternommen. Seit 1470 ist Arnold von Westfalen als Oberlandbaumeister in Sachsen fest angestellt; 1471 wird mit dem Abbruch der alten Burg begonnen. Auf ihren Fundamenten wird der Neubau errichtet, zuerst der nördliche, dem Dom gegenüberliegende Flügel, dann der Verbindungstrakt zwischen diesem und dem Dom. Um 1479 ist eine gesteigerte Bautätigkeit aus den Akten zu erkennen; 1480 stirbt Arnold von Westfalen. Um 1485 wird der Bau im wesentlichen vollendet gewesen sein. Dieses Datum trägt jedenfalls eine Platte des Umgangs um den Treppenturm im dritten Geschoß. 1493 wurde der „Rote Turm", nach der Stadt zu gelegen, niedergerissen, und in einer neuen Bautätigkeit zwischen 1521 und 1530 unter Jakob von Schweinfurt wurden einige Gewölbe und Dekorationen, vielleicht auch der kleine Wendelstein in der nördlichen Hofecke hinzugefügt. Der Bau ist bis auf den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angefügten oberen Abschluß des großen Wendelsteins unversehrt erhalten.

Eine Betrachtung der Albrechtsburg von der Stadt oder dem jenseitigen Elbufer aus läßt den Burgcharakter der Anlage deutlich

werden. Der Bau ist, entsprechend den natürlichen Gegebenheiten des Burgfelsens, auf ganz unregelmäßigem Grundriß errichtet. Allerdings sieht man am Außenbau wie auch an den Hofseiten eine durchgeführte Geschoßgliederung, senkrecht übereinander geordnete Fenster und Dachhäuser als frühe Versuche einer Fassadengestaltung. Besonders die Betrachtung des Hofes vermittelt diesen Eindruck. Die gesamten Verstrebungen — die Säle im Innern sind alle spätgotisch gewölbt — sind nach innen gezogen, so daß außen eine einheitliche Wandfläche entsteht, in der fast regelmäßig verteilt die Fenster angebracht sind. Die Fläche wird weiterhin durch Gesimse (gotisch profiliert) einerseits und die bereits genannte Übereinanderordnung der Fenster unter den hohen Zwerchhäusern des Daches andererseits gegliedert. Ein Ausgleich zwischen der Waagerechten und der Senkrechten wäre geschaffen, wenn nicht die überraschende und eindringliche Erscheinung des großen Wendelsteins einer ruhigen Flächenwirkung entgegenstände. Dieser Wendelstein, der im Erdgeschoß den Haupteingang des Baues enthält, nimmt mit seinen in drei Geschossen übereinanderliegenden spitzbogig geöffneten Umgängen um die Wendeltreppe das Hauptinteresse des Betrachters gefangen[1]. Obgleich die Geschoßhöhen des Flügels mit denen des Umgangs übereinstimmen, ist kein Versuch gemacht, die Wand und den davor gestellten Turm zu einer Einheit zu verschmelzen. Als gesondertes Bauglied steht er da und kann nur als vermittelndes Glied zwischen Dom und Burg verstanden werden. Der Baumeister hat den Wendelstein nicht vor die Mitte des neuen Flügels, sondern nach rechts nahe an den Dom herangerückt, und die Turmumgänge sind vor dem zwischen Turm und Dom verbleibenden Stück Mauer weitergeführt. Das beweist uns, daß der Treppenturm nicht die Aufgabe der Fassadengliederung, sondern die der Vermittlung zwischen den so verschieden starken Baumassen zu erfüllen hat. Arnold ging also bei seiner Planung nicht von der Gestaltung des Neubaues allein aus, sondern zog die Gegebenheit des Domes und seiner die Burghof-Einheit gefährdenden Massenwirkung in Rechnung, indem er den Hauptakzent der dem Eintretenden gegenüberliegenden Hofseite nach rechts verrückt und damit einen Übergang

1. Das vierte Geschoß wurde, wie schon erwähnt, erst im 19. Jahrhundert hinzugefügt.

von der rechten zur linken Hofseite hin geschaffen hat. Man denke sich nur einmal den Wendelstein vor die Mitte der Schauseite gerückt und wird sogleich fühlen, wie erdrückend dann die Masse der Domwand auf den Hof wirken müßte.

Die in Meißen durchgeführte Ummantelung des Treppenturmes mit Umgängen auf der Höhe jedes Geschosses und die Weiterführung dieser Umgänge vor einem Teil der Schauseite selbst hat in Deutschland keine Vorstufe und keine Nachfolge. In Frankreich stammt das Vergleichbare (Chambord) aus späterer Zeit[2]. Der aus der Hoffront polygonal heraustretende Treppenturm hat im sächsischen Gebiet lange fortgelebt, allerdings in der baukünstlerischen Gesamtaufgabe anders angewandt als in Meißen.

Auf die Form der Fenster an der Albrechtsburg muß noch hingewiesen werden. Hier tritt zum erstenmal der sog. sächsische Vorhangbogen über den Fenstern auf, der den Übergang zwischen reinem Spitzbogenfenster und den waagerecht abgeschlossenen darstellt. Mittels des Vorhangbogens ist es möglich, die untere Breite der Fenster auch oben fast ganz zu erhalten; das war bei der Tiefe der Fensternischen im Innern der Albrechtsburg (durch das Hineingezogensein der Verstrebungen verursacht) zur genügenden Helligkeit der Säle notwendig geworden.

Die Vorhangbogen wie auch die Zwerchhäuser des Daches finden sich bei späteren sächsischen Bauten wieder. Arnold von Westfalen muß ein großer Baumeister gewesen sein. Er hat am Neubau der Albrechtsburg in spätgotischer Zeit manches vorweggenommen, was erst an Bauten, die 50 Jahre später entstanden, wieder aufgegriffen und dann zum Allgemeingut der Schloßbaukunst wurde: Geschoßteilung und durchgehende Geschoßhöhe, einheitliche Mauerfläche und durchgeführte Fensterachsen. Durch seinen Treppenturm aber hat er dem neuen Schloß eine gleichgewichtige Stellung neben dem Dom verschafft, eine Ebenbürtigkeit der Form und der Bedeutung, die uns als früher Ausdruck einer neuen Gesinnung besonders eindrucksvoll erscheint.

---

2. Haupt: Hdb. Bd. I, S. 36, erwähnt aus früherer Zeit den Treppenturm von Pierrefonds mit offener Halle davor. Doch scheint eine Verbindung zwischen Pierrefonds und Meißen unmöglich.

Dessau

Im Jahre 1467 war die Dessauer Burg, eine Anlage des 14. Jahrhunderts, durch einen Brand völlig zerstört worden. Schon 3 Jahre darauf wurde ein Neubau begonnen: zwei nicht rechtwinklig, sondern schräg aufeinanderstoßende Flügel, Nord- und Ostflügel des späteren Schlosses.

1530 läßt dann Fürst Johann II. anläßlich seiner Vermählung mit Margarete von Brandenburg im Westen der beiden bestehenden Trakte, aber nicht im Verband mit dem angrenzenden Nordflügel, einen Neubau errichten, den nach ihm benannten Johannbau. Aus einer erhaltenen Grundrißzeichnung im herzoglichen Bauamt von etwa 1540[3] und einem Baukontrakt mit Peter Niuron aus dem Jahre 1576 im Staatsarchiv Zerbst geht hervor, daß unter Johann auch ein Südflügel gebaut wurde, so daß schon in den dreißiger Jahren eine Vierflügelanlage um einen nicht regelmäßigen Innenhof bestanden hat. Zwischen 1531 und 1533 wurde vor dem Westflügel ein Treppenturm errichtet. Zwischen 1560 und 1570 wurde dann der Nordflügel von 1470 umgebaut und mit dem jüngeren Johannbau verbunden; zu diesem Zweck mußte der letztere nach Norden zu verlängert werden, so daß der ursprünglich die Mitte einnehmende Treppenturm nunmehr etwas nach links aus der Mittelachse verschoben war. 1575/83 sind unter der Bauleitung des Grafen Rochus von Lynar, eines Italieners, der vorher in Frankreich und später in Sachsen und Berlin tätig war, der alte Ostflügel von 1470 und der unter Johann erbaute Südflügel (1530/40) abgebrochen und neu erbaut worden. Peter Niuron, aus Brieg kommend, arbeitete unter Lynar. Die Verbindung zwischen den neuen Bauten und den im Norden und Westen stehengebliebenen Flügeln wurde von in den Ecken liegenden geradläufigen Treppenhäusern hergestellt. Doch waren anscheinend Treppentürme in jeder Ecke des nunmehr ganz regelmäßigen Innenhofes geplant; zur Ausführung kam nur der in der Südostecke. Bis zum Abbruch des Nordflügels 1708 blieb das Schloß unverändert. Bei einer Wiederherstellung 1812 wurde dem Johannbau ein drittes Stockwerk hinzugefügt und zu diesem Zweck wurden die Dachgiebel abgetragen. Schmuckformen der alten Zwerchhäuser fanden bei der Gliederung dieses dritten Stockwerkes Verwendung.

3. Abb. in: Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt, Bd. 1, Tafel 39 b.

Die Frage nach dem Baumeister des Dessauer Westflügels und seines Treppenturms ist noch nicht endgültig geklärt. Die Steinmetzzeichen weisen auf Ludwig Binder, der gleichzeitig am Bau der Dessauer Schloßkirche beschäftigt war. Dagegen betonen Geyer[4] und Stange[5] die nahe Verwandtschaft des Dessauer Treppenturms mit dem etwas späteren von Schloß Hartenfels in Torgau und schreiben dem Torgauer Meister Konrad Krebs auch den Dessauer Entwurf zu. Dieser Annahme läßt sich entgegenhalten, daß trotz der scheinbaren Ähnlichkeit — ein polygonaler Treppenturm auf rechteckigem Unterbau in der Mitte der Schauseite — ein tiefer Unterschied qualitativer wie formaler Natur die beiden Türme voneinander trennt: das Dessauer Werk bleibt mit seinen schräg ansteigenden Fenstern in der sonst geschlossenen Mauer und dem spitzen achtseitigen Turmhelm noch stark im Herkömmlichen befangen, während in Torgau die großartige Auflösung der Turmwände in Pfeiler eine völlig andersartige künstlerische Persönlichkeit als Baumeister voraussetzt, überdies zeitlich nur ein Abstand von wenigen Jahren die beiden Werke voneinander trennt. Auch zeigt der Kernbau selbst keinerlei Verwandtschaft mit dem Torgauer Ostflügel. Die Mauerflächen in Dessau sind glatt und ungegliedert, seine Fenster schmucklos und rechteckig; die Form der Giebel und Zwerchhäuser — der alte Nordgiebel ist erhalten — mit Pilastergliederung und kreissegmentförmigen Abschlüssen gehören dem Formenbereich Hallensischer Kirchen an. (Die Herkunft der Baumeisterfamilie der Binder deutet auch auf Halle; ein Bastian Binder leitet seit 1520 den Neubau des Kollegiatstiftes in Halle.) Andererseits ist Konrad Krebs schon seit Ende 1532 in kurfürstlich-sächsischen Diensten, 1531 aber noch an der Kirche von Langendorf bei Zeitz tätig, so daß für eine etwaige Tätigkeit in Dessau kaum Zeit bliebe. Auch fehlt sein Steinmetzzeichen in Dessau. Es erscheint demnach unwahrscheinlich, daß er der entwerfende Baumeister des Dessauer Johannbaues mit seinem Treppenturm gewesen ist, und es liegt kein Grund vor, Ludwig Binder die Autorschaft dieses Werkes abzusprechen.

---

4. A. Geyer, Geschichte des Schlosses zu Berlin, Berlin 1936, S. 28.

5. A. Stange, Die deutsche Baukunst der Renaissance. München 1926, S. 68.

Der Gedanke, einen Treppenturm als umkörperte Mittelachse vor eine Schauseite zu stellen, ist in Dessau zum ersten Male auf deutschem Boden verwirklicht; er ist von großer Bedeutung. Am Schloßneubau Franz I. in Blois (1519/20) war dem Turm die gleiche Aufgabe der Mittenbetonung geworden, und wahrscheinlich ist diese Tatsache dem Dessauer Meister aus Beschreibungen bekannt gewesen. In den Formen selbst besteht jedoch keinerlei Verwandtschaft zwischen den Treppenanlagen von Blois und Dessau, und es ist infolgedessen nicht möglich, von einer unmittelbaren Abhängigkeit zu sprechen. Die künstlerischen Bestrebungen dieser Zeit richteten sich auch in Deutschland bereits auf eine symmetrische Ordnung, und die Dessauer Form der Schauseitengliederung wird vor allem als Beweis solcher Bemühungen zu werten sein. Das hier wirksame Gefühl für Symmetrie und Achsenbezogenheit hat seine Grundlage in römisch-antiken und renaissancistischen Bauauffassungen und geht in Dessau wie in Blois letztlich auf italienisches Gedankengut zurück. Der Treppenturm der Albrechtsburg in Meißen ist in seinen Formen und in seiner Bedeutung zu andersartig, um dem Dessauer als Vorbild gedient zu haben.

Die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstandenen Schloßflügel hatten wie der Johannbau und der Südflügel schmucklos glatte Wandflächen, doch lagen ihre Fenster in gleichmäßigen Abständen und senkrecht übereinander. Zweistöckige schwere Zwerchhäuser nach außen wie zum Hof hin sowie ein drittes Geschoß heben aber die späteren Teile deutlich von den früheren ab. Eine Handzeichnung aus der Mitte des 17. Jahrhunderts im herzoglichen Hausarchiv zeigt die damalige Gestalt des Schlosses: um den nunmehr allseitig geschlossenen regelmäßigen Innenhof gruppieren sich die vier Flügel, je zwei untereinander gleich; die Eingangsportale liegen nicht in den Hauptachsen.

Der Dessauer Johannbau wurde für andere Schloßbauten Anhalts im 16. Jahrhundert zum Vorbild. Erwähnt sei das 1538 von Andreas Günther aus Halle (wiederum Halle!) erbaute Schloß in Bernburg. Die Gestaltung der Wandflächen und der Giebelaufbau sind hier wie dort die gleichen (heute ist in Bernburg durch die Zusammenziehung der Giebel in ein drittes Geschoß der ursprüngliche Eindruck verfälscht). Die zwei Erker des Bernburger

Hofes stammen aus einer späteren Bauperiode und ahmen offensichtlich den „Schönen Erker" von Torgau nach.

Torgau

Fast 50 Jahre vergingen, bis die in Meißen angebahnte Umwandlung der Burg in das Schloß weitergeführt wurde. In dieser Zeit hatte das Angesicht der deutschen Kunst eine tiefe Veränderung erfahren. Mit der geistigen Lösung aus mittelalterlichen Überlieferungen verband sich eine größere Offenheit den italienischen Einflüssen gegenüber. Um 1530 arbeiteten schon italienische Steinmetzen auf deutschem Boden und italienische Ornamentstichwerke waren weitgehend verbreitet. An deutschen Bildwerken tauchten zuerst die italienischen Schmuck- und Rahmenformen auf; Malerei, Graphik und Werke der Kleinkunst halfen das Verständnis für die neue im Süden entstandene Kunstweise zu vertiefen. Noch aber war keine Aufgabe der großen Architektur mit den Mitteln des neuen Stils in Angriff genommen worden. Im Gegenteil, gerade aus dem Bereich der Baukunst könnten viele Beispiele eines zähen Fortlebens der herkömmlichen Bauweise angeführt werden.

In Torgau wird nun, kurz nach 1530, mit dem Neubau des Ostflügels der Burg ein Bauunternehmen großen Umfangs in Angriff genommen, zu dessen Verwirklichung neues Wollen und neue Mittel wesentlich beigetragen haben. Der Baumeister ist Konrad Krebs gewesen, der seit 1520 am Bau der Moritzkirche in Koburg beschäftigt war und 1532 zum kurfürstlich-sächsischen Baumeister ernannt wurde. Sein Steinmetzzeichen ist bis 1506 (Stadtkirche Dippoldiswalde Lhs.) zurückzuverfolgen. Immer war er an Kirchenbauten beschäftigt, bis er 1532 mit der Aufgabe der Erneuerung des östlichen Flügels von Schloß Hartenfels in Torgau beauftragt wurde.

Seit 1514 ist in Torgau an der Burg gebaut worden, jedoch beschränken sich die ersten Arbeiten, bis zur Berufung des Konrad Krebs durch Kurfürst Johann Friedrich den Großmütigen, auf Um- und Anbauten an die vorhandenen Trakte der noch ganz unregelmäßigen Anlage.

Der neue Ostflügel mit seinem Treppenturm wird von 1535 bis 1536 fertig gestellt. Der Schlußstein der Treppenspindel trägt die Jahreszahl 1536 und zeigt ein Bildnis des Konrad Krebs. Der Baumeister stirbt 1540.

In einer zweiten Bauperiode unter Nikolaus Grohmann, die 1543 beginnt, wird der Nordflügel umgestaltet und vergrößert. Er enthält die Schloßkapelle, die von Luther 1544 eingeweiht wurde. Zweigeschossige Emporen zwischen eingezogenen Streben und die spätgotische Wölbung machen sie zu einem schönen Beispiel früher protestantischer Kirchenraumgestaltung. — Genau in der Mitte des Nordflügels liegt der sog. „Schöne Erker" von 1544, dessen Dekorationsstil auf Verwandtes im lausitzer-schlesischen Bereich zurückverweist (Görlitz).

Betrachten wir das Werk des Konrad Krebs im einzelnen, so haben wir uns an die wohl richtige Wiederherstellung von Geyer[6] zu halten. Auf vier Punkte muß vor allem hingewiesen werden.

1. Es handelt sich hier zum erstenmal um die bewußte Gestaltung einer Schauseite als einer architektonischen Einheit: ohne Rücksicht auf den mächtigen Turm, der die Südostecke der Burganlage bildet, wird die Fassade geplant und gebaut.

2. Die Gestalt des großen Treppenturmes macht es wahrscheinlich, daß Krebs die Turmanlagen von Meißen und Dessau gekannt hat. Die Öffnung der Turmwände wird durch die offenen Meißner Umgänge angeregt sein; aus Dessau übernimmt der Meister den rechteckigen Unterbau mit den zwei seitlichen Freitreppen sowie die Stellung des Turmes vor der Mitte der Schauseite.

3. Die Breitenlagerung der Mauerfläche wird durch die Reihe der glatt gerahmten Fenster (die Meißner „Vorhangbögen" werden von rechteckigen Rahmen übergriffen) in regelmäßigen Abständen, durch die die Geschosse teilenden Gesimse und den Laufgang, sowie durch die mehr breiten als hohen Zwerchhäuser des Daches erreicht. Wenn man je zwei Fenster unter einem Zwerchhaus zusammenfaßt, kommt man auf eine regelmäßige, sechsachsige Fassade mit stark betonter Mitte. (Symmetrie setzt ungerade Achsenzahl voraus, daher liegt hier der Turm zwischen der dritten

6. Geyer, a. a. O., Tafelband Abb. 38.

und vierten Achse etwas gepreßt; er bildet nicht etwa eine eigene Bauachse.)

4. Durch starke Mittenbetonung, einheitlich durchgebildete Fläche und geschickte Eckenanpassung an die angrenzenden Flügel wirkt der Neubau auf den Burghof im Sinne größerer Regelmäßigkeit und planvoller Ordnung.

Im Außenbau bewahren auch die beiden neuen Flügel noch burghaften Charakter, obgleich zwei feine Runderker an den zur Elbe gelegenen Ecken des Ostflügels und die in gleichmäßigen Abständen verteilten Fenster den Eindruck der Wehrhaftigkeit abschwächen.

Den Torgauer Treppenturm mit den gleichzeitig oder früher entstandenen französischen Treppentürmen in Verbindung zu bringen, scheint abwegig, da gerade hier die über 20 Jahre lange Tätigkeit des Konrad Krebs an den spätgotischen Kirchenbauten Sachsens deutlich zutage tritt. Wie der schmale und steile Turm aus der Fassade heraustritt, läßt er an gotische Kirchenchöre denken. Die Wucht der in die Höhe schießenden Strebepfeiler um die offene Spindeltreppe steht in merkwürdigem Widerspruch zu den Schmuckformen, die auf allen freien Plätzen der Pfeiler, Balustraden und Geländerfüllungen angebracht sind und deren Arabeskenmotive ihre italienische Herkunft an keiner Stelle verleugnen. Die Platten sind in einer Dresdner Werkstatt angefertigt und dann in Torgau versetzt; daß in Dresden nach italienischen Vorlagestichen oder unter Anleitung italienischer Künstler gearbeitet wurde, ist anzunehmen. Der Gegensatz zwischen dem architektonischen und dem dekorativen Stil, der an so vielen Bauwerken der ersten Jahrhunderthälfte zu bemerken ist, wird an dem Torgauer Treppenturm durch die hohe Qualität beider Richtungen besonders augenfällig.

Berlin

In Brandenburg geht die Kurwürde im Jahre 1536 auf Joachim II. über. Dieser ist ein Neffe des Kardinals Albrecht von Brandenburg, und seine Erziehung lag zum Teil in den Händen dieses für die künstlerische Entwicklung Mitteldeutschlands so be-

deutenden Kirchenfürsten. Joachim wird mit den neuen Bauten in Halle vertraut gewesen sein, als er zur Regierung kam. Außerdem verband ihn Freundschaft mit dem Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen von Sachsen, dem Bauherrn des neuen Torgauer Ostflügels. 1536 war Joachim in der Nähe Torgaus auf der Jagd und muß das Werk des Konrad Krebs gesehen haben. Gleich nach seinem Regierungsantritt plant er einen großartigen Neubau seines Berliner Schlosses und wendet sich an die Torgauer Hütte um ein Modell. Dieses wird ihm geliefert; außerdem reist Konrad Krebs im April 1537 selbst nach Berlin, wo er bis zum Juni des gleichen Jahres bleibt. Es ist demnach wahrscheinlich, daß er der entwerfende Baumeister des neuen Berliner Schlosses gewesen ist, und daß Kaspar Theiss, der in den Urkunden erwähnte Baumeister des Schlosses, bei Krebs in Torgau gearbeitet hat und nur der ausführende Bauleiter in Berlin gewesen ist.

1538 wird mit dem Neubau begonnen, und zwar zuerst mit dem nach dem Schloßplatz zu (SO) gelegenen Flügel. Dieser ist 1540 fertiggestellt; dann erst wird der Bau des neuen Spreeflügels in Angriff genommen. Im gleichen Jahre ist Konrad Krebs gestorben, so daß für den Spreeflügel wahrscheinlich Kaspar Theiss allein verantwortlich ist. Späteren Umbauten, vor allem der völligen Neugestaltung des Berliner Schlosses durch Andreas Schlüter, fiel der Schloßbau Joachims II. fast ganz zum Opfer, doch ist uns sein Aussehen aus einer Reihe von Abbildungen bekannt. (Sogenanntes Tamseler Bild vom Ende des 17. Jahrhunderts[7], zwei Stiche von 1592 und ein Aquarell von Johann Stridbeck von 1690[8].) Auf Grund dieser Abbildungen und eigener Untersuchungen hat A. Geyer eine Wiederherstellung des Schlosses, wie es um die Mitte des 16. Jahrhunderts aussah, angefertigt, an die wir uns im folgenden halten werden. Das neue Schloß bestand aus zwei rechtwinklig aufeinanderstoßenden Flügeln, dem Schloßplatzflügel und dem Spreeflügel. Angrenzend an den letzteren und dem Schloßplatzflügel parallel lagen im Nordwesten niedrige Wirtschaftsgebäude. Auf der vierten Seite war der Hof offen.

Einheitlich durchgestaltet ist nur der neue Südostbau; der Spreeflügel hatte auf vorhandene ältere Bauteile — die um die Mitte

7. Abgebildet bei Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, III, Abb. 305.
8. Abgebildet bei Geyer, a. a. O., Tafelband Abb. 28.

des 15. Jahrhunderts erbaute Schloßkapelle und den „Grüner Hut" genannten Turm — Rücksicht zu nehmen. Neu gegenüber den bisher betrachteten Bauten ist in Berlin vor allem die durch das rechtwinklige Aufeinandertreffen der Flügel erzielte Regelmäßigkeit des Grundrisses, ferner die Durchgliederung der äußeren dem Schloßplatz zugekehrten Schauseite. Selbst an späteren Bauten wie dem 1548 begonnenen Dresdner Schloß liegt die Hauptschauseite noch zum Hof hingekehrt. In Berlin erhält der Außenbau eine repräsentative Fassade: viergeschossige Runderker, die auf Konsolen in der Höhe des ersten Stockwerks aufsitzen, umgreifen die Ecken und begrenzen als plastische Werte die Mauerfläche; die Mitte ist durch einen überdachten Balkon, der über zwei offenen Bogen liegt, wiederum plastisch bezeichnet. Die Gliederung der drei Geschosse, in denen je 13 Fenster in gleichen Abständen verteilt sind, erfolgt im übrigen durch aufgemalte Säulenarchitektur und Rankenbänder; im Erdgeschoß tritt noch Rustikabemalung hinzu. Auf dem Dach wechseln ein- und zweistöckige Zwerchhäuser miteinander ab, die allerdings den Fensterachsen nicht zugeordnet sind. Die Fenster selbst zeigen den sächsischen Vorhangbogen, doch ohne den geraden oberen Rahmen, den sie in Torgau haben.

Die Hofseite des Schloßplatzflügels ist eine fast wörtliche Wiederholung des Torgauer Ostflügels: dreigeschossig, gleichmäßig verteilte Fenster, ein Laufgang auf Konsolen zwischen dem mittleren und oberen Geschoß; der Treppenturm in der Mitte auf rechteckigem Unterbau in Höhe des ersten Stockwerks ansetzend und in seinen Formen fast genau dem Torgauer angeglichen, bildet hier jedoch zwischen zwei großen und vier kleinen Dachhäusern eine eigene Doppelachse der Fassade. Sein oberer Abschluß war gerade.

Der nach 1540 erbaute Spreeflügel zeigt die gleiche Ordnung der Fenster, der Zwerchhäuser und der bemalten Scheinarchitektur wie der Schloßplatzflügel. Doch wirken die nebeneinander liegenden Türme aus früherer Bauzeit (nach außen „Grüner Hut" und „Kapellenturm", zum Hof hin Treppenturm und Reitschnecken) dem am Hauptflügel erzielten Eindruck von Geschlossenheit und Symmetrie entgegen.

Man erkennt, daß Konrad Krebs in Berlin eine über Torgau hinausgehende Reife der Lösung erreicht hat. Durch die Gliederung

der äußeren und inneren Schauseite, durch ungerade Achsenzahl, vor allem aber durch die im Grundriß erzielte Regelmäßigkeit ist das Berliner Schloß schon den symmetrisch-achsialen Anlagen vom Ende des Jahrhunderts angenähert.

Der so anspruchsvolle Schloßneubau in Berlin blieb nicht ohne Einfluß auf die Bauten des Nordostens. Einzelne seiner Formen treten am Jagdschloß Grunewald, das als ein Werk des Kaspar Theiß gesichert ist, wieder auf. Andere dem gleichen Baumeister zugeschriebene Schloßbauten sind heute zerstört oder derart verändert, daß ihre Betrachtung sich hier erübrigt.

Das Schloß in Küstrin, das seit 1536 umgebaut wird, trägt Berlin verwandte Züge; doch dringt hier auch ein anderer Einfluß herein, der aus dem Bereich der Terrakotta-Architektur (Lübeck/ Wismar) kommt.

Gruppe II

Dresden

Herzog Georg von Sachsen ließ 1533 im Nordosten des alten Dresdner Schlosses einen Anbau errichten, der im Erdgeschoß die Tordurchfahrt von der Elbbrücke zur Schloßstraße enthielt. Der nach dem Bauherrn benannte Georgenbau brannte im Jahre 1701 bis auf den Grund nieder; es blieb von ihm nichts weiter erhalten als das sog. Georgentor und einige Reste des plastischen Schauseitenschmuckes. Die letzteren befinden sich heute im Museum des Großen Gartens. Das Georgentor, jetzt vermauert in dem Winkel zwischen Schloß und Tordurchfahrt, lag auf der dem Fluß zugekehrten Seite des Torbaues.

Die beiden großen Stiche in der Dresdner Stadtchronik von Weck[9] geben uns eine ziemlich genaue Vorstellung vom Aussehen des Georgenbaues. Er war ein dreigeschossiges, ziemlich schmales Haus mit mehrstöckigem hohem Treppengiebel. Im Erdgeschoß lag die Tordurchfahrt zwischen der Elbbrücke und der Innenstadt; auf der Flußseite öffnete sich nur eine Toröffnung, während auf der

9. Weck: Beschreib- und Vorstellung von Dresden, 1680.

der Stadt zugekehrten Seite zwei Tore nebeneinander lagen, von denen das linke als Eingang zum Schloß diente. Die Fenster waren auf der Stadtseite regelmäßig, auf der Elbseite unregelmäßig verteilt; die Tordurchfahrt lag nicht in der Mitte des Bauwerks. Die Achse des Elbtors, die sich nach oben über den Portalaufsatz in einen über zwei Stockwerke bis in die Giebelzone hinein gezogenen Erker fortsetzte, lag also seitlich der von der höchsten Stufe des Giebels her fühlbaren Mittelachse der Fassade. Die Mittelachse war dagegen auf der Stadtseite mittels teils einfacher, teils verdoppelter Schmuckbänder von der Giebelbekrönung bis an das Erdgeschoß herunter durchgeführt und geriet dort mit den Achsen der beiden nebeneinanderliegenden Portale in Widerspruch. Auf beiden Seiten war also zwischen der tektonischen Mittelachse des Hauses und den Achsen der Portale ein ungelöster Gegensatz deutlich erkennbar.

Trotz der Doppelgesimse und Friese, die die einzelnen Geschosse voneinander trennten, konnte der Eindruck einer Horizontalgliederung nicht entstehen. Das Haus war zu schmal und zu hoch, die senkrechten Achsen waren zu stark betont, die Giebel zu schwer, um eine Wirkung ruhigen Gelagertseins zu ergeben, die doch durch alle waagerechten Gliederungen, noch mehr durch Friesbänder, angestrebt wird.

Die Schmuckformen des uns erhaltenen Portals sind italienischer Art (Kandelabersäulen, Bildnismedaillons in den Zwickeln, Arabesken) und scheinen in der gleichen Werkstatt entstanden zu sein, wie die annähernd gleichzeitigen Platten des Torgauer Schlosses. Einen ganz anderen und rein deutschen Stil zeigen die erhaltenen Reste eines figürlichen Totentanzfrieses, als dessen Meister uns Hans Schickentantz urkundlich überliefert ist. Der Künstler, unter dessen Leitung die rein ornamentalen Teile des Bauschmucks am Georgenbau (und in Torgau) geschaffen sind, muß aus italienischer Schulung hervorgegangen sein. Sponsel[10] hält es für möglich, daß Peter Flötner, der in Halle für den Kardinal Albrecht von Brandenburg gearbeitet hat, auch den Entwurf für den Schmuck des Dresdner Georgenbaus lieferte. Dagegen spricht die

10. J. L. Sponsel: Flötner-Studien, Jb. d. Preuß. Kunstslg. XLV, 1924, S. 181.

Verbindung einer italianisierenden Ornamentik mit figürlichen Darstellungen, die am Georgenbau vorherrscht, aber in Flötners gesicherten Arbeiten immer vermieden ist. So zeigt sich nicht nur zwischen dem Kern des Baues und der aufgelegten Gliederung, sondern auch innerhalb der Schmuckformen selbst widersprechendes, das den Georgenbau mehr als Versuch denn als gelungene Schöpfung erscheinen läßt.

Der Neubau des Großen Dresdner Schlosses begann im Jahre 1548 unter Kurfürst Moritz, der im Februar des gleichen Jahres von Kaiser Karl V. die Kurwürde erhalten hatte. Der Baumeister des Schlosses war Caspar Voigt von Wierand. Nach Niederlegung eines aus früherer Zeit stammenden Westflügels wurde der Bau nach Westen hin um das Doppelte vergrößert. Die Bauarbeiten waren im ganzen um 1555 abgeschlossen.

Die neue Gesamtanlage ist beinahe regelmäßig; um einen annähernd quadratischen Hof gruppieren sich die vier Schloßflügel, von denen drei einheitlich gegliedert sind. Die Hauptschauseite ist nicht der Stadt, sondern dem Innenhof zugewendet, wo im Norden der aus mittelalterlicher Bauzeit übernommene Hausmannsturm die wuchtige Mittenbetonung des ganzen Flügels bildet. Vor diesem Turm ist eine fünfachsige offene Bogenhalle in vier Geschossen gelegt, die die Verbindung zwischen den beiden durch den Turm getrennten Teilen des Flügels herzustellen hatte, aber auch eine starke künstlerische Wirkung ausübt; denn sie verleiht der Hofschauseite des Nordflügels jenen symmetrischen Zug, der in der späteren Baukunst durch das Mittelrisalit des Hauptflügels hervorgerufen wird. Die drei unteren Geschosse dieser Bogenhalle zeigen in der auf italienischem Boden geprägten und auf Vitruv zurückgehenden Abfolge toskanische, ionische und korinthische Säulenordnung mit Halbkreisbogen übereinander; das vierte Geschoß war flach abgeschlossen.

Die Stellung der vier Treppentürme in den Hofecken betont die einheitliche Ordnung der Anlage[11]. Die beiden den Hauptflügel berührenden Treppentürme sind reicher als die südlichen in ihrer

11. Der vierte Turm in der südöstlichen Ecke wurde erst 1683 nach dem Vorbild des südwestlichen Turmes gebaut, war aber von vornherein geplant.

Ausgestaltung; sie sind 1549 bzw. 1550 bezeichnet, und zeigen eine Doppelschaligkeit der Form (runder Treppenkern und darüber gelegter vieleckiger Schalenbau), die nicht aus den mitteldeutschen Treppenturmbauten abgeleitet werden kann, sondern im Zusammenhang mit den französischen Treppentürmen von Blois und Chambord (Seitenhöfe) gesehen werden muß. Allerdings ist in Dresden der dem französischen Schalenbau gegebene Sinn nicht verstanden; er dient hier nicht wie in Frankreich zur Einordnung in das System der angrenzenden Schauseitengliederung, sondern hebt im Gegenteil die Türme als abgesonderte und selbständige Bauteile noch hervor. Die Mauern des Dresdner Schlosses waren am Außenbau wie an den Hofseiten mit Malereien auf schwarzem Grund (Sgraffito) bedeckt, welche die plastische Gliederung der Flächen zu ersetzen hatten. Diese Malerei wurde von Italienern ausgeführt; auch unter den Bauarbeitern gab es Italiener, u. a. einen Juan Maria Padovano, der vorher am Prager Belvedere mitgearbeitet hatte (1536). Das Erdgeschoß zeigte gemalte Rustikaquadern (vgl. Berlin), die dem Ganzen eine breite und feste Lagerung verliehen. Die Fenster waren zwischen den breiten gemalten Friesen und Gesimsbändern nicht ganz regelmäßig verteilt. Zweigeschossige Zwerchhäuser, auch sie mit reicher Bemalung, schmückten die Dächer auf allen Seiten.

Am Dresdner Schloß haben Deutsche und Italiener gemeinsam gearbeitet. Aus solcher Zusammenarbeit erklärt sich ein Werk wie das Portal der Schloßkapelle von 1555. Das Portal ist heute am Jüdenhof vermauert; die Schloßkapelle lag im Hauptflügel und wurde im 18. Jahrhundert in Wohnräume umgebaut. Die streng architektonische Form des Kapellenportals wäre ohne engstes Vertrautsein mit italienischer Kunst nicht denkbar, doch weisen die plastischen Einzelheiten auf einen Deutschen als ausführenden Künstler. Die Schmuckformen der nördlichen Treppentürme entfernen sich von italienischen Vorbildern und zeigen Einflüsse des von Cornelis Floris geschaffenen niederländischen Groteskenstils.

Für unsere Betrachtungen ist das Dresdner Schloß von besonderer Wichtigkeit, da es als erster deutscher Schloßbau eine annähernd regelmäßige Vierflügelanlage verwirklicht hat.

Moritzburg

Die Moritzburg bei Dresden wurde 1542—1546 durch Hans Dehn-Rotfelser als Jagdschloß für Herzog Moritz erbaut. Umgestaltungen nach Plänen von Paul Buchner erfolgten schon Ende des 16. Jahrhunderts; ihre heutige Gestalt erhielt die Moritzburg durch Pöppelmann.

Von der ursprünglichen Anlage ist fast nichts erhalten. Ein Stich des 17. Jahrhunderts[12] zeigt den Bau nach den Umgestaltungen Paul Buchners, die sich im wesentlichen auf die Dachgestaltung des Kernbaues bezogen.

Das kleine Jagdschloß hatte um die Mitte des 16. Jahrhunderts etwa folgende Gestalt: in der Mitte eines fast genau quadratischen Hofes, der durch vier zweistöckige Flügel mit schweren Rundtürmen an den Ecken gebildet wurde, stand ein rechteckiger Kernbau, das eigentliche Wohnschloß. Die Hauptachsen dieses Innenbaues sind den Mittelachsen der vier Hofflügel genau zugeordnet. In Grundriß und Aufriß herrscht strengste Regelmäßigkeit und Symmetrie. Von außen gesehen muß das Schloß einen sehr reizvoll bewegten Umriß mit starker Mittenbetonung durch den über die Außenflügel herausragenden Kernbau und die rahmenden Rundtürme der Ecken gehabt haben. Über die Gliederung der Mauerflächen läßt sich Genaues nicht sagen; sie scheint aus einfachen, durchlaufenden Gesimsen bestanden zu haben. Ein feiner runder Treppenturm, der auch den Haupteingang enthielt, bezeichnete die Mittelachse des Innenbaues.

Die ganze Anlage erscheint wie eine Vereinfachung des Planes von Chambord, des seit 1519 errichteten Jagdschlosses Franz I. Hier wie dort erhebt sich in der Mitte eines durch niedrigere Flügel gebildeten regelmäßigen Hofes ein höherer Hauptbau; hier wie dort auch strengste Achsenausrichtung und der stark bewegte Umriß. Eine bewußte Anlehnung an den Grundriß von Chambord ist bei der Planung der Moritzburg sehr wahrscheinlich.

Augustusburg

Die 1568/73 nach einheitlichem Plan von dem Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter für Kurfürst August errichtete Augustus-

12. Abgebildet bei Dehio, a. a. O., Abb. 323.

burg soll hier noch angefügt werden, da auch an ihr, wie an den bisher betrachteten sächsischen Bauten, der französische Einfluß auf die sächsische Schloßbau-Entwicklung deutlich wird.

An der Stelle einer 1547 durch Blitzschlag zerstörten mittelalterlichen Burg entstand die neue Augustusburg. Der Grundriß ist von höchster Regelmäßigkeit: vier gleichmäßige Flügel umschließen einen Hof, in den quadratische Eckbauten einspringen, so daß der entstandene Hofgrundriß die Form eines griechischen Kreuzes zeigt. Geradläufige Treppenanlagen liegen in fünf der Hofecken. Im Aufriß des Außenbaues ist durch die ganz ungebrochenen Mauerflächen und regelmäßige Fensteranordnung eine große Einheitlichkeit erzielt; nur die hohen Dächer der Eckbauten mit ihren vielen Schornsteinen bringen Bewegung in den Umriß.

Der Grundriß scheint eine Fortbildung des Planes von Ancy-le-Franc[13] zu sein, nur daß bei der Augustusburg die starken Eckhäuser in den Hof hinein vorspringen, während sie an dem französischen Schloß im äußeren Umriß in Erscheinung treten. Auch im Umriß wird die Verwandtschaft der beiden Bauten deutlich: die Betonung der Eckhäuser ohne stärkeren Mittelakzent gehört dem französischen Stil der zweiten Jahrhunderthälfte an.

Gruppe III

Liegnitz/Haynau/Plagwitz

In Schlesien entsteht während der Regierungszeit Herzog Friedrichs II. (1488/1547) und seines Nachfolgers Georgs II. (1547/1586) eine Reihe von Schloßbauten, die ganz unabhängig von den gleichzeitigen mittel- oder süddeutschen Bauten zu sein scheinen. Ein besonderes Merkmal dieser schlesischen Schlösser des 16. Jahrhunderts ist das prunkvolle und repräsentative Portal, das auch im Bürgerbau des Landes eine so wichtige Rolle spielt.

Herzog Friedrich II. läßt um 1530 die größtenteils aus dem 15. Jahrhundert stammende Burganlage von Liegnitz umbauen.

13. Abgebildet bei Gebelin, Les Châteaux de la Renaissance, S. 39.

Von seinem Schloßbau ist heute zu viel verändert und zerstört, um eine genaue Beschreibung möglich zu machen. Der Grundriß war jedenfalls noch nicht regelmäßig, und auch der Außenbau wahrte den spätmittelalterlichen Burgcharakter. Außer einigen Fensterumrahmungen am Südflügel ist nur noch der Portalbau des 16. Jahrhunderts erhalten, der die Jahreszahl 1533 trägt. Eine große Tordurchfahrt und eine kleine Fußgängerpforte daneben sind von Dreiviertel-Säulen gerahmt und unter gemeinsamer Attika zusammengefaßt. Über dem Schlußstein der großen Durchfahrt liegt ein Säulenkapitell, das in seiner Form dem der drei anderen Säulen entspricht; auch in der Attikazone ist diese durch Aufteilung in drei Achsen erzielte Symmetrie durchgeführt, die über der unsymmetrischen Zweiteilung der Torzone etwas gewaltsam erscheint.

An dem kleinen Schloß von Haynau läßt Friedrich II. im Jahre 1546 das Portal mit den zwei angrenzenden Fenstern zu einer triumphbogenähnlichen Architektur zusammenfassen. Ein Mitglied der für den Herzog in Brieg arbeitenden Baumeisterfamilie Parr mag auch dieses Werk geschaffen haben. Es ist ein gutes Beispiel dafür, wie dem an sich ganz anspruchslosen Bau durch die Auflegung von italianisierenden Schmuckformen ein stattlicheres Aussehen gegeben werden soll.

Bedeutsamer ist der 1550 begonnene Neubau von Schloß Plagwitz; Bauherr war nicht der Herzog selbst, sondern ein Adliger: Ramfald von Talkenberg. Der Außenbau ist schmucklos bis auf das Portal, das mit dem Fenster darüber in eine Schmuckarchitektur zusammengezogen ist, deren Einzelformen rein oberitalienischer Art sind (Arabesken, Blattkapitelle, Bildnismedaillons usw.). Der Schloßhof wird von drei annähernd rechtwinklig aufeinandertreffenden Flügeln gebildet; die vierte Hofseite blieb offen. Zweigeschossige Hallen sind vor die Flügel gelegt, im Erdgeschoß rundbogig, oben gerade abgeschlossen. Die Treppen in den Ecken der Hallen sind geradläufig angelegt. Wahrscheinlich ist der Hof von Schloß Plagwitz in engerem Zusammenhang mit dem Brieger Schloßhof zu sehen[14].

14. Fr. Bernstein: Der deutsche Schloßbau der Renaissance, Straßburg 1933. Auf die Verwandtschaft zwischen dem Krakauer Schloß und den schlesischen Anlagen wird auf S. 28 verwiesen.

Brieg

Der eigentliche Hauptbau der schlesischen Herzöge aber ist das Schloß in Brieg, das hauptsächlich unter Georg II. errichtet wurde. Als Baumeister ist ein Italiener, Jakob Parr aus Mailand, in den Akten genannt; mit ihm arbeiteten weitere Mitglieder der Familie, vor allem Franciscus Parr, der später das Schloß in Güstrow baute und danach in Schweden tätig gewesen ist[15]. Nach Jakob Parrs Tode führte sein Schwiegersohn Bernhard Niuron den Bau zu Ende; Niuron arbeitete später in Dessau.

Der Neubau muß vor 1547 begonnen sein, da diese Jahreszahl in einem Zimmer des Erdgeschosses zu lesen steht. Der Portalbau ist 1553 vollendet; der Hof wird erst nach 1574 ganz fertig. Das in den Kriegen des 18. Jahrhunderts stark zerstörte Schloß wurde teilweise auf den Grundmauern einer älteren Anlage errichtet. Von diesem älteren Bau blieb die Schloßkapelle erhalten und wurde in den Neubau miteinbezogen. Ihr Chor springt neben dem mächtigen Portalbau vor und stört dessen Wirkung beträchtlich. Hier ist aus dem Prunkportal nun eine Prunkschauseite geworden, die jedoch nicht die Mitte des Flügels einnimmt, sondern etwas nach links verschoben ist. Über der Portalzone, die wie in Liegnitz aus Tordurchfahrt und Fußgängerpförtchen besteht, und wie dort oberhalb des Schlußsteins der Durchfahrt symmetrisch in drei Achsen aufgeteilt wird, liegen noch zwei weitere dreiachsige Geschosse. Zwischen ihnen befinden sich eingeschobene Gesimse und Pilastersockel, die Raum für eine Fülle überreicher Dekoration schaffen: freistehende Standbilder des Herzogs und seiner Gemahlin nebst großen Wappen über dem Erdgeschoß, vierundzwanzig Ahnenbilder auf sechs Feldern zwischen dem zweiten und dritten Geschoß. Fenster und Tore werden von Pilastern gerahmt, die mit zierlichen Arabesken eng überdeckt sind. Die ganze Anlage scheint mehr von feinstem Schmuckwerk übersponnen als durch Pilaster und Gesimse gegliedert, zumal zu Seiten der äußeren Pilaster noch ein Stück rustizierter aber ganz ungegliederter Mauerfläche sichtbar ist. Diese Rustizierung ist als reines Flächenornament empfunden, nicht als architektonisches Mittel zur schwereren Lagerung der unteren Geschosse.

---

15. A. Hahr: Die Architektenfamilie Parr, Straßburg 1908.

Der Hof ist von vier Flügeln gebildet und nicht ganz regelmäßig, da der Ostflügel parallel zum Flußlauf angelegt wurde und infolgedessen nicht senkrecht auf die angrenzenden Flügel trifft. In den vier Hofecken befanden sich Treppentürme; vor alle Flügel waren zwei- oder dreigeschossige Hallen gelegt, die wahrscheinlich eine ähnliche Form hatten wie die noch erhaltenen am Güstrower Schloß. Der südöstliche Treppenturm wurde von den vorgelegten Hallen umzogen, die überdies im Süden nicht parallel zum Flügel verlaufen. Auf diese Weise konnte die unregelmäßige Wirkung des spitzen Winkels, den die südöstliche Hofecke bildet, abgeschwächt werden. Hinter den Hallen waren Fenster und Türen aller Stockwerke mit den gleichen reich von Schmuckformen bedeckten Pilastern wie am Portalbau umrahmt. Zwerchhäuser auf den Dächern sind für die schlesischen Schloßbauten nicht gesichert. Die äußeren Mauerflächen scheinen nur durch Sgraffito-Malerei gegliedert gewesen zu sein.

Daß selbst in dem so großartigen Neubau des Brieger Schlosses die Regelmäßigkeit des Grundrisses der Rücksicht auf das Gelände — den Flußlauf — geopfert wurde[16], und daß der Portalbau nicht in die Mitte des Eingangsflügels, sondern nahe an den gotischen Kapellenchor gerückt worden ist, bezeugt die Stärke der einheimischen Bauüberlieferungen. Die aus den Urkunden gesicherte Mitarbeit von Oberitalienern ist am Stil aller Schmuckformen und an der Anlage des Arkadenhofes zu erkennen. Daß auch Gedanken der französischen Schloßbaukunst verwendet worden sind[17], erweist der Portalvorbau, der in dieser Form in Italien unbekannt ist, dagegen an französischen Schlössern wie Gaillon oder Anet[18] vorkommt.

Güstrow

Das Schloß in Güstrow, für Herzog Ulrich von Mecklenburg zwischen 1558 und 1565 als Neubau errichtet, ist ein Werk des Franciscus Parr. (Kontrakt vom 9. 12. 1558.) Der heutige Nord-

16. Gerade dieser Ostflügel wurde nicht auf alten Fundamenten errichtet.
17. Haupt, a. a. O. S. 280.
18. Abb: bei Gebelin, a. a. O., fig. 60 resp. 24.

flügel wurde nach einem Brand 1586/94 durch Philipp Brandin aus Utrecht neu aufgebaut, doch wird seine Anlage durchaus dem ursprünglichen Plan entsprechen. Anbauten an den Nord- und den Südflügel sowie ein den Hof abschließender Ostflügel, die auf Stichen des 17. Jahrhunderts zu erkennen sind, wurden später wegen ihrer Baufälligkeit abgerissen, gehörten aber nicht zu der von Parr geschaffenen ersten Anlage. Diese war, wie auch der heutige Bau wieder, ein Dreiflügelbau um einen rechtwinkligen Innenhof; der westliche Flügel enthält den Haupteingang, der jedoch nicht in der Mittelachse liegt. Der südliche Flügel schließt auf der Hofseite mit einem mächtigen ovalen Treppenturm ab. Dreigeschossige Hofarkaden, die wie bei den schlesischen Bauten im dritten Geschoß waagerecht geschlossen sind, ziehen sich von diesem Turm zum Westflügel. Ganz entsprechend wird die nördliche Hofseite gestaltet gewesen sein. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Baumeister eine Vierflügelanlage von doppelter Größe geplant hat; dann hätte der ovale Treppenturm, der jetzt den Hof im Süden etwas unorganisch abschließt, eine starke Mittenbetonung zwischen beiderseitigen Hallen gebildet. Doch spricht außer der Lage des Turms nichts anderes für einen solchen Plan Parrs, der die ähnliche nach einer Seite hin offene Hofanlage von Schloß Plagwitz in Schlesien sicher gekannt hat.

Der Außenbau des Güstrower Schlosses zeigt trotz mancher Unregelmäßigkeiten eine durchdachte Gliederung mittels breiter Gesimsbänder und annähernd regelmäßiger Fensteranordnung. Italienische Schmuckformen fehlen ganz. Doch weisen Einzelheiten wie auch der Gesamteindruck nach Frankreich[19].

Wismar

Der 1553/55 für Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg errichtete Wismarer Fürstenhof ist für die Entwicklung der deutschen Schloßbaukunst nur von bedingter Bedeutung[20]. Der Fürstenhof ist ein einfacher Rechteckbau mit regelmäßig verteilten Fenstern

19. Haupt, a. a. O. S. 283/84.

20. Die Wiederherstellung des späten 19. Jahrhunderts hat die ursprüngliche Gestalt des Baues stark verfälscht.

zwischen geschoßteilenden Friesen; der Hofseite ist im Osten ein quadratischer Turm vorgelegt, der die Wendeltreppe enthält. Nach außen wird dieser Zweck des Turmes nicht sichtbar gemacht. Die Gliederung der Hofseite erfolgt nicht nur durch die waagerechten Friese zwischen den Geschossen, sondern überdies durch eine gleichmäßige Pilasterordnung. Ursprünglich lagen schwere Zwerchhäuser auf dem Dach. Alle dekorativen Teile des Fürstenhofes, außer dem die Mitte des Baues einnehmenden und in Sandstein ausgeführten Hauptportal, sind in gebranntem Ton ausgeführt und wurden in der Lübecker Werkstatt des Statius von Düren hergestellt. Sie folgen italienischen und niederländischen Stichvorlagen. An der Straßenseite zeigen die Fensterumrahmungen den niederländischen Groteskenstil, während zum Hofe hin Pilaster, Portale und Rahmen in dem kleinteilig feinen lombardischen Arabeskenstil ausgeführt sind. Sehr wirksam ist die dunkelrote Farbe der Terrakottaplatten auf den hell verputzten Mauerflächen.

Der Baumeister des Fürstenhofes ist mit Sicherheit nicht zu benennen. Die aus den Bauakten gesicherte Mitarbeit des Statius von Düren, des Valentin von Lira und anderer genügt doch nicht, um den stark italienischen Charakter des Werkes zu erklären. Dafür sei auf die Freundschaft zwischen dem Bauherrn und Ercole von Ferrara, und auf Johann Albrechts Reisen nach Ferrara und Bologna hingewiesen. Er wird gerade in der Bologneser Architektur den reichen Schmuck und die farbliche Hervorhebung von Fensterrahmen und Pilastern an den Palastfassaden kennengelernt haben, die er dann an seinem Wismarer Bau verwirklichen ließ. Daß er persönlich starken Einfluß auf seinen Schloßbau genommen hat, geht aus einer auf ihn gehaltenen Grabrede hervor: „. . . er war in der Kunst selbst bewandert . . . die Architekten folgten seinen Anordnungen und leiteten danach das Tagewerk“[21].

Der am Wismarer Fürstenhof verwirklichte Dekorationsstil findet auch an anderen Schloßbauten Nordostdeutschlands Anwendung (Schwerin, Gadebusch, Freyenstein); doch bleibt die architektonische Gestalt des Wismarer Baues in ihrer starken An-

21. Caselius, Oratio funebris in Joannem Albertum ducem, zitiert nach Inv. Mecklenbg. II, S. 188.

näherung an die Form italienischer Stadtpaläste vereinzelt und ohne Nachfolge[22].

Gruppe IV

Neuburg a. d. Donau

Pfalzgraf Ottheinrich von Pfalz-Neuburg, der nachmalige Bauherr des Ottheinrichbaues in Heidelberg, läßt zwischen 1530 und 1538 sein Neuburger Schloß umbauen und vergrößern. Als Baumeister ist Hans Knotz genannt, der 1531 auch das Jagdschloß Grünau unweit Neuburg für den Pfalzgrafen errichtete. Ob Knotz oder dem mehrfach vom Pfalzgrafen zu Rate gezogenen Nürnberger Ratsbaumeister Paul Behaim die Planung des Neuburger Umbaues zuzuschreiben ist, bleibt jedoch ungewiß. Wahrscheinlich hat Ottheinrich schon hier, wie später auch in Heidelberg, selbst zu dem Entwurfe beigetragen.

Das Schloß war ursprünglich eine Dreiflügelanlage um einen großen nach Osten zu offenen Hof. (Der heutige Ostflügel stammt aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.) Die Flügel stoßen nicht rechtwinklig aufeinander, so daß ein unregelmäßiger Hofgrundriß entsteht. Der Eindruck dieses Hofes wird durch die doppelgeschossigen Arkaden bestimmt, die den drei Flügeln des 16. Jahrhunderts vorgelegt sind.

Am Nord- und Ostflügel der bischöflichen Residenz in Freising finden sich gegen den Hof hin ebenfalls zweigeschossige Arkaden; die nördlichen wurden laut Inschrift schon 1519 gebaut. Pfalzgraf Philipp, ein Onkel Ottheinrichs, war Bischof in Freising, und wir wissen, daß Ottheinrich ein häufiger Gast dort war. Die Freisinger Laubenanlage hat ihm sehr wahrscheinlich die Anregung für seine Neuburger Hofarkaden gegeben. Diese sind unregelmäßig; Korb-

22. Der Wismarer Fürstenhof wurde hier trotz seiner Andersartigkeit angeschlossen, da er annähernd gleichzeitig und in der gleichen Landschaft wie das Schloß von Güstrow entstanden ist. Daran mag deutlich werden, daß Wismar nicht im Zusammenhang mit der deutschen Entwicklung steht, sondern als Nachahmung fremder Baukunst sich außerhalb landschaftlicher und entwicklungsmäßiger Bindungen befindet.

bögen wechseln mit Halbkreisbögen, die Scheitelhöhen der Arkaden an den Seitenflügeln sind niedriger als die am Hauptgebäude. Im Erdgeschoß ruhen die Bögen auf achteckigen, ziemlich schlanken Pfeilern auf, die z. T. geriefelt sind. Die Bogen des oberen Geschosses werden von kräftigen viereckigen Pfeilern getragen, die merkwürdig schwer auf den unteren Arkaden lasten. Über den oberen Arkaden liegt ein offener Umgang hinter gußeisernen Gittern.

Der Außenbau des Neuburger Schlosses zeigt regelmäßige Fensteranordnung auf den sonst schmucklos und ungegliedert gelassenen Mauern. — Die schönkassettierte Wölbung der Tordurchfahrt von 1545 ist offenbar das Werk eines italienischen Stuckarbeiters aus Landshut[23].

Landshut

Herzog Ludwig von Niederbayern, ein naher Verwandter Ottheinrichs, läßt 1536 in dem nicht fern von Neuburg gelegenen Landshut auf der Stelle einiger abgerissener Gebäude mitten in der Stadt den Neubau eines Schlosses beginnen. Vielleicht hängt der Gedanke, sich eine Stadtresidenz errichten zu lassen, mit dem Besuch des Herzogs in Mantua zu Ostern 1536 zusammen. Im gleichen Jahre wurden zwei Baumeister aus Augsburg berufen: Bernhard Zwitzel und Niklas Überreiter. Ihr Werk ist der sog. Vorderbau, der nach Osten zur Altstadt hin gelegene Teil der Residenz. Es ist ein einflügeliger Bau auf leicht unregelmäßigem Grundriß. Das Aussehen der der Straße zugekehrten Schauseite, die 1780 völlig umgestaltet wurde, ist uns durch einen Stich von Wening[24] überliefert. Er zeigt einen viergeschossigen Bau, das Erdgeschoß hat 3 Portale, die oberen Geschosse sind durch Pilaster gegliedert und die Fenster haben abwechselnd giebel- und segmentförmige Bekrönungen. Ein zweigeschossiger Zwerchgiebel liegt in der Achse des annähernd die Mitte des Baues einnehmenden Hauptportales. Die Rückfront dieses Flügels ist in den Obergeschossen klassi-

23. So Haupt, a. a. O. S. 264.
24. Mich. Wening: Historico-topografico descr. 1723.

zistisch umgestaltet; im Erdgeschoß sind die ursprünglichen Fenster erhalten: rundbogig, gekuppelt, über jeder Gruppe ein kleines Rundfenster. — Einfache Podesttreppen liegen im Innern.

Bereits ein Jahr nach dem Baubeginn, 1537, läßt der Herzog zwei mantuanische Baumeister, Sigismondo und Bernhard Walch, mit italienischen Maurern nach Landshut kommen. Überreiter und Zwitzel werden zum Grafen Niklas Salm nach Neuburg am Inn berufen, und der Weiterbau der Residenz liegt fortan ausschließlich in den Händen der Italiener. Sie errichten einen zweiten Flügel westlich vom Vorderbau an der Ländgasse, und sie verbinden die beiden Hauptflügel durch rechtwinklig ansetzende Querbauten, von denen der nach Norden gelegene eine Tiefe von nur 4 m hat. Auf diese Weise entsteht ein geschlossener, genau rechteckiger Innenhof, der nun auf drei Seiten gleichmäßig durchgestaltet wird. Die Rückfront des Vorderbaues bleibt unverändert. Die Gliederung der Hofseiten der drei italienischen Flügel ist wie folgt: das untere Geschoß, das ebenso hoch ist wie die oberen anderthalb Geschosse zusammen, öffnet sich ringsum in Arkaden. Die halbkreisförmigen Bogen ruhen auf toskanischen Säulen aus rotem Marmor. Die verbleibenden Mauerflächen über den Arkaden sind rustiziert. Die beiden oberen Geschosse, Hauptgeschoß und Mezzanin, sind durch korinthische Pilaster in gleichmäßigen Abständen zusammengefaßt, die Fenster zeigen wieder die abwechselnde Bekrönung von Dreiecks- und Segmentgiebeln. Das Dach ist ziemlich flach und schmucklos gelassen.

Die Gliederung der siebenachsigen Schauseite des neuen Hauptflügels zur Ländgasse hin entspricht der der Hofseiten: das Erdgeschoß zeigt kräftige Rustika, wieder verbinden durchlaufende Pilaster (hier toskanisch und in den Hauptachsen verdoppelt) die beiden Obergeschosse, und die Fensterbekrönungen sind die gleichen wie die der Hofseiten. Ein rundbogiges Eingangsportal liegt genau in der Mitte des Erdgeschosses.

Der schon um 1539 vollendete Bau zeigt den ersten Versuch, auf deutschem Boden einen italienischen Stadtpalast zu errichten[25]. Wenn auch eine unmittelbare Wirkung von der Landshuter Residenz auf andere Bauten nicht nachzuweisen ist, so ist hier dennoch ein

25. Auch in späterer Zeit sind es gerade die bayerischen Herzöge, die immer wieder italienische Bauleute an ihren Schloßbauten beschäftigten.

Musterbeispiel für die einheitliche Gestaltung eines Schloßhofes geschaffen, das als solches bei den fürstlichen Bauherrn Süddeutschlands in der Folgezeit als bekannt vorausgesetzt werden darf, zumal die Beziehungen zwischen den einzelnen kleinen Höfen sehr rege waren.

Heidelberg

Der Onkel Ottheinrichs, Kurfürst Friedrich von der Pfalz, errichtete seit 1544, dem Jahre seines Regierungsantritts, innerhalb der Heidelberger Burgmauern einen Neubau, der von den im großen Saal des Obergeschosses angebrachten Spiegeln den Namen „Gläserner Saalbau" erhalten hat. Kurfürstlicher Baumeister war seit 1547 Hans Engelberger, der auch als Architekt des Saalbaues zu gelten hat. Nur die nach Süden gekehrte Hoffront des Neubaues wurde als Schauseite gestaltet, die Rückseite, an die romanische Burgmauer angelehnt, blieb ganz schmucklos.

Im Grundriß bildet der Gläserne Saalbau ein langgestrecktes fast regelmäßiges Rechteck; ziemlich in der Mitte der Hofseite steht der mächtige Treppenturm, der mit drei Seiten des Achtecks aus der Fluchtlinie der Schauseite heraustritt. Im Westen liegt abschließend der große weit vorspringende Bibliotheksbau, der bis auf den Giebel architektonisch ganz schmucklos ist. Ursprünglich haben Malereien seine Wandflächen geschmückt. Zwischen diesem Westbau und dem Treppenturm spannen sich in drei Geschossen übereinander Bogengänge, im Erdgeschoß nur zwei mächtige Flachbogen, die in der Mitte auf einer untersetzten derben Säule aufruhen, darüber in beiden Obergeschossen die doppelte Anzahl von rundbogigen Arkaden. Der Gedanke der Verdoppelung der oberen Bogenzahl gegenüber der des Erdgeschosses wird aus Freising übernommen sein, wo der Bruder des Heidelberger Kurfürsten als Bischof residierte. Heute schließt sich der Ottheinrichsbau an die östliche Hälfte der Burgseite des Saalbaues an; es ist aber anzunehmen, daß auch dort ursprünglich die dreigeschossigen Arkaden geplant gewesen sind, so daß sich eine annähernd symmetrische Anlage mit dem Treppenturm in der Mitte ergeben hätte.

Der Ottheinrichsbau, mit dessen Bau Ottheinrich sogleich nach Erlangung der Kurwürde 1556 begann, ist wie der Gläserne Saalbau auf langgestrecktem, regelmäßig rechteckigem Grundriß errichtet und, ebenfalls wie Kurfürst Friedrichs Neubau, nur auf seiner dem Hof zugekehrten Seite planvoll durchgestaltet. Diese Hauptschauseite ist nach Westen gewandt; nach Osten setzt der Ottheinrichsbau auf der alten Ringmauer der Burg auf. Leider sind alle Bauakten verloren, und so kennen wir den Namen des Baumeisters nicht. Nur ein Vertrag mit dem niederländischen Bildhauer Alexander Colins hat sich in einer späteren Abschrift erhalten, doch bezieht er sich ausschließlich auf die Anfertigung des plastischen Schmuckes für Außen- und Innenbau. Ob der Schloßbau im Jahre 1559, als Ottheinrich starb, schon ganz fertiggestellt war, ist mit Sicherheit nicht zu sagen.

Der neue Schloßflügel liegt zwischen den zwei Treppentürmen der angrenzenden Bauten, des Gläsernen Saalbaues im Norden und des Ludwigbaues im Süden, eingespannt; da er keine eigenen Treppenanlagen enthält, müssen diese Türme auch den Zugang zu seinen oberen Stockwerken vermitteln.

Die Frage des ursprünglichen Dachabschlusses ist ungeklärt. Auf dem Stich von Merian von 1645[26], der freilich nur die Ostansicht des Schlosses gibt, erkennt man, daß der Ottheinrichsbau zwei Querdächer hat, die nach außen wie zum Hofe hin mit zwei hohen Giebeln abschließen. Dies mag die ursprünglich geplante Form sein. Haupt[27] gibt an, diese Querdächer seien um 1570 aufgesetzt. Es ist unwahrscheinlich, daß nur elf Jahre nach dem Tode des Bauherrn ein neues Dach in einer Form errichtet wäre, die den Absichten und Plänen der Schöpfer des Ottheinrichbaues völlig widersprochen hätte. Aber auch ästhetische Gründe sprechen für das Vorhandensein der Giebel im ersten Plan. Das überaus schwere Prunkportal in der Mittelachse des Schlosses, dessen Aufbau in das mittlere Geschoß heraufragt und das die gleichmäßige Ausgewogenheit der ganzen Schauseite so stark in Gefahr bringt, verlangt u. E. in der Dachzone eine Entsprechung durch zwei symmetrisch zur Mittelachse liegende Giebel. Sicher ist der heutige, durch den

26. Ebenso auf einer Handzeichnung im sog. „Wetzlarer Skizzenbuch" von 1616. Abb. bei Öchelhäuser i. Ztschr. f. bild. Kunst 1905, S. 137.

27. A. a. O. S. 264.

Brand des Heidelberger Schlosses 1689 und 1693 verursachte flache Abschluß nicht der ursprüngliche[28].

Die Bibliothek Ottheinrichs enthielt neben den Werken Albertis und Vitruvs auch Serlios drittes und viertes Buch der „Regole Generali di architettura" in italienischer und niederländischer Sprache[29].

Die Verhältnisse der Schauseitengliederung am Ottheinrichsbau entsprechen den bei Serlio gegebenen Regeln. Drei Geschosse in abnehmender Höhe bauen sich übereinander auf; sie sind durch breite und ungebrochene Gesimsbänder voneinander abgehoben. Die Fenster sind durch Hermen geteilt und in gleichmäßigen Abständen geordnet; je zwei werden durch Pilaster zusammengefaßt, so daß 5 Doppelachsen entstehen. (Im oberen Geschoß statt der Pilaster Halbsäulen.) Zwischen jedem Fensterpaar befindet sich eine Statuennische; trotz der ungleichen Höhe der Geschosse sind alle diese Nischen gleichhoch, so daß im Erdgeschoß Sockel den Ausgleich schaffen müssen, während im obersten Geschoß Statuen und Nischen zu schwer für die Abmessungen der Fenster und Halbsäulen wirken. Die Höhe der Statuen wird durch die Verhältnisse des m i t t l e r e n Geschosses bestimmt. Man erkennt also, daß die Einfügung des plastischen Schmuckes mit der architektonischen Gliederung in Widerspruch gerät. Dasselbe gilt, wie schon oben erwähnt wurde, auch für das Portal.

Doch behält die tektonische Gliederung der Schauseite durch die strenge Klarheit ihrer Ordnung und den Wohlklang ihrer Verhältnisse das Übergewicht über den bauplastischen Schmuck. — Das Zusammentreffen italienischer und niederländischer Gedankenwelt an diesem Bau hat doch, zumal wenn wir die Giebel hinzudenken, zu einem einheitlichen Werk geführt. Die erzielte Verschmelzung der beiden Richtungen liegt wohl im Wesen des Bauherrn Ottheinrich selbst begründet.

---

28. Auf einem Stich des Ulrich Kraus von 1683 trägt der Ottheinrichsbau ein Satteldach mit 2 kleinen Zwerchhäusern in genauer Anlehnung an die Dachgestaltung des Friedrichsbaues.

29. Serlio, Buch III und IV der Regole- Venedig 1537. Niederl. Übers. von Buch IV durch Pieter Coecke van Aelst, Antwerpen 1542.

München

In München begannen bald nach 1560 die ausgedehnten Bauten der bayrischen Herzöge, die erst um 1620 ihren vorläufigen Abschluß fanden. Während später vor allem ausländische Künstler (Italiener und Niederländer) die Bauleitung innehatten, war anfänglich der Augsburger Wilhelm Eckl für die Neubauten verantwortlich. Er wurde 1560 zum herzoglichen Hofbaumeister ernannt. Auf ihn gehen zwei Werke zurück, die in der hier verfolgten Entwicklung des Schloßhofes einen wichtigen Platz einnehmen.

Im Hof der Alten Münze, der ehemaligen Kunstkammer Herzog Albrechts V., wurden von Eckl auf allen vier Seiten dreigeschossige Arkaden angelegt (1563/67). Der fast völlige Verzicht auf dekorative Schmückung und die ausgewogene Gegensätzlichkeit zwischen der Schwere der breiten Arkaden in den unteren beiden und der Leichtigkeit der Bogen im dritten Geschoß machen diesen Hof zu einer wirklich architektonischen Schöpfung.

Anschließend baute Eckl für Herzog Albrecht das Antiquarium, einen langgestreckten einfachen Saalbau mit 17 Fensterachsen, der gegen 1570 vollendet war. Durch die gegenüber angelegte einstöckige Halle entstand der sog. Brunnenhof der Residenz, der durch die streng gegliederte Wandfläche des Antiquariums sein Gesicht erhält. Die Möglichkeit, einen Schloßhof bewußt aus der Verschiedenheit zwischen der durchgegliederten Mauerfläche einer Seite und den dieser Hauptseite untergeordneten Säulenhallen der anderen Seite zu gestalten, ist hier zum erstenmal gesehen und verwirklicht. Damit ist aber eine der wichtigsten Grundlagen für die Gestaltung barocker Höfe — Überordnung und Zuordnung — geschaffen. (Die heutige Gestalt des Brunnenhofes ist das Ergebnis späterer Zu- und Umbauten.)

Die Schräglage des Münchener Brunnenhofes im Verhältnis zu den anderen Residenzflügeln, d. h. die Mißachtung einer Ausrichtung auf die Hauptachsen des gesamten Baukomplexes, mag dem deutschen Baumeister zur Last gelegt werden[30]. Dennoch ist seine Leistung bedeutsam genug.

---

30. Bernstein, a. a. O. S. 44.

Stuttgart

In Stuttgart wurde unter Herzog Christoph von Württemberg die alte Stadtburg bis auf den Ostflügel abgetragen und seit 1553 ein dreiflügeliger Neubau errichtet, der dem im Osten stehengebliebenen Türnitzbau des 15. Jahrhunderts angefügt wurde. Alberlin Tretsch ist in den Akten als Baumeister genannt, Blasius und Martin Berwart arbeiteten unter ihm, vielleicht als seine Schüler. Der Neubau war um 1560 abgeschlossen.

Auch in Stuttgart liegt der künstlerische Schwerpunkt auf der Hofgestaltung. Der Außenbau des „Alten Schlosses" bewahrt noch durchaus den Burg- und Wehrcharakter des Mittelalters, der besonders durch die gewaltigen Rundtürme an drei Ecken unterstrichen wird. Der Hof hat durch die Übernahme des schräg gelegenen Türnitzbaues eine unregelmäßige Grundform erhalten; er ist sehr groß, etwa 40 × 60 m. Die drei neuen Flügel stoßen annähernd rechtwinklig aufeinander, runde Treppentürme liegen in den beiden von ihnen gebildeten Ecken, und Bogenhallen umziehen den Hof in drei Geschossen. Sie werden von Flachbogen verschiedener Spannweite auf derben korinthischen Säulen gebildet und sind um beide Treppentürme herumgeführt, so daß auf diese Weise die Hofecken abgeschrägt werden. Über dem Haupteingang, der unsymmetrisch aus breiter Tordurchfahrt und schmaler Fußgängerpforte gebildet ist[31], ist der oberste Umgang unterbrochen. Zu beiden Seiten dieser Unterbrechung befinden sich noch Aufbauten, so daß die Lücke gleichermaßen gerahmt wird. Der mächtige Reitschnecken aus den sechziger Jahren, der erst nach Vollendung des Hofes vor den Türnitzbau gestellt wurde, stört die Einheitlichkeit des Gesamteindrucks.

---

31. Die aus dem Mittelalter übernommene Bildung des Eingangs aus breitem Tor und schmaler Pforte wird an vielen Bauten des 16. Jahrhunderts beibehalten. (Siehe auch Teil II.) Auch am Göppinger Schloß, das gleichzeitig mit dem Stuttgarter 1550—68 von A. Tretsch und Martin Berwart für Herzog Christoph erbaut wurde, finden wir die gleiche Anordnung unter dreiteiligem Gebälk. Im übrigen ist das Schloß in Göppingen eine ganz regelmäßige Vierflügelanlage mit vier runden Treppentürmen in den Hofecken, doch ohne die Bogenhallen des Stuttgarter Schlosses.

Kulmbach

Die Plassenburg bei Kulmbach, seit 1340 im Besitz der Burggrafen von Nürnberg, entstammt in ihrer heutigen Gestalt bis auf den westlichen Teil des Nordflügels dem 16. Jahrhundert. Nach der Zerstörung der Burg durch bundesständische Truppen im Jahre 1554 wurde sie durch Markgraf Georg Friedrich seit 1560 wieder aufgebaut. „Paumeister bey irer fürstlichen gnaden hauß Plassenburg" war Caspar Fischer (Vertrag vom 6. Januar 1562). 1563 jedoch kam Alberlin Tretsch auf Bitten des Markgrafen nach Kulmbach „wegen etlicher vorhabender Gebäu"; er blieb nur kurz, da er nach Stuttgart zurückkehren mußte. Aus einem Briefwechsel des Markgrafen mit Herzog Christoph von Württemberg wissen wir aber, daß noch im gleichen Jahre Blasius Berwart, der neben Tretsch am Stuttgarter Schloßbau beschäftigt war, für die Dauer von 2 Jahren als Baumeister dem Markgrafen vom Herzog überlassen wurde. Die über beide Stuttgarter Baumeister erhaltenen weiteren Nachrichten beziehen sich nur auf Befestigungsarbeiten in Kulmbach; doch liegt der Hofanlage der Plassenburg der Gedanke des Stuttgarter Schloßhofes zugrunde, und es ist wahrscheinlich, daß Tretsch und Berwart auf die Planung entscheidenden Einfluß gehabt haben.

Nach außen wurde bei dem Wiederaufbau der Burg der Festungs- und Wehrcharakter gewahrt. Wie in Stuttgart, so wird auch hier der innere Hof zum repräsentativen Schloßhof gestaltet. Vier Flügel, nicht genau rechtwinklig zueinander gestellt, mit vier schweren viereckigen Treppentürmen in den Ecken, bilden diesen Hof. Der Nordflügel, der größtenteils der Zerstörung von 1554 entgangen war, ist in seinem westlichen Teil noch spätgotisch und wurde nach Osten zu schon um 1550 durch Markgraf Albrecht Alcibiades verlängert. (Der Plan zur Vergrößerung des ursprünglichen Schloßhofes geht also schon auf diese Zeit zurück und entsteht nicht erst nach der Zerstörung der Burg.) Vor die unteren zwei Geschosse dieses Erweiterungsbaues ist zum Hofe hin eine einzige Bogenstellung auf dicken Säulen gelegt. — Die drei nach 1560 erbauten Flügel zeigen, zwischen die Treppentürme gespannt, Arkadengalerien (Rundbogen auf schweren Pfeilern) in zwei Geschossen über dem nicht geöffneten und ungegliederten Erdgeschoß. Nur der Südflügel ist auch im Erdgeschoß in wuchtige Pfeiler-

arkaden aufgelöst. Dieser Südflügel nun ist nur Kulisse: eine Verbindungsmauer mit davorgelegten Arkaden, zu dem einzigen Zweck erbaut, die Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Hofes zu gewährleisten[32]. Trotz der am Bau der Plassenburg durchgeführten Regelmäßigkeit der Gesamtanlage liegen die Portale nicht in den Achsen.

Der überaus reiche Reliefschmuck, der alle vorhandenen Flächen (Pilaster, Sockel, Brüstungen und Zwickel) der Arkaden bedeckt, hebt den Hof der Plassenburg von den übrigen süddeutschen Hallenhöfen ab und wird schon von schlesischen Bauten — Brieg — beeinflußt sein. Der für diese dekorativen Arbeiten wahrscheinlich verantwortliche Künstler, Daniel Engelberger, arbeitete von 1563—1567 auf der Plassenburg und war auch in Italien tätig. Auch das reichgeschmückte Eingangsportal im Westflügel zeigt diesen alle Flächen überspinnenden Schmuck; seine Komposition erinnert an das Georgentor in Dresden, was wohl durch die beiden Werken gemeinsame Anlehnung an italienische Vorbilder zu erklären ist.

Offenbach a. M.

Endlich sei noch das Gräflich Isenburgische Schloß in Offenbach am Main erwähnt, das 1564/78 entstand. Der Baumeister ist unbekannt. Geplant war vielleicht eine Vierflügelanlage mit regelmäßigem Arkadenhof, dessen Ecken von vier Treppentürmen eingenommen werden sollten. Zur Ausführung kam aber nur ein Flügel mit zwei polygonalen Treppentürmen an der Rückseite. Zwischen diese Türme sind dreigeschossige Galerien gespannt, im Erdgeschoß rundbogig, in den beiden oberen Stockwerken flach geschlossen. Die reichen Einzelformen zeigen niederländische Einflüsse.

Die zum Main gewandte Seite des Offenbacher Schlosses ist bis auf rahmende Rundtürme und einen durch alle Geschosse

---

32. In ähnlicher Weise war der Nordflügel der Landshuter Stadtresidenz, der nur einen Durchgang enthält, um des Innenhofes willen angelegt. Siehe S. 36.

gehenden Mittelerker sowie die im 18. Jahrhundert entfernten Zwerchhäuser des Daches schmucklos gehalten.

Gruppe V

Horst im Broiche

Im Jahre 1552 wird mit dem Neubau von Schloß Horst begonnen; Bauherr war Rüttger von der Horst, kurkölnischer Statthalter von Recklinghausen. Um 1578 waren die Arbeiten abgeschlossen. Das Schloß hat bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts unverändert bestanden. 1851 wurde es auf polizeiliche Anordnung wegen seiner Baufälligkeit fast ganz niedergelegt. Heute steht noch einer der ursprünglichen vier Flügel, auch er ist entstellt und in stark verwahrlostem Zustand. Ein „Tagebuch über den im Jahre 1559 durch Rüttger von der Horst geschehenen Ausbau des Hauses Horst" sowie eine Reihe von Bauverträgen sind im Freiherrlich Fürstenbergischen Archiv auf Schloß Borbeck erhalten und ermöglichten, zusammen mit den bewahrten Resten des plastischen Schmuckes und dem aufrecht stehenden Nordflügel, die Zusammenstellung der Baugeschichte und eine genaue Wiederherstellung des Baues[33].

Die Residenz des kurkölnischen Marschalls wurde als Wasserburg angelegt; eine Brücke führte von der Vorburg zu dem Haupteingang im Nordflügel, dessen Mauern wie die der drei anderen Flügel unmittelbar aus dem Wasser aufstiegen. Schloß Horst war bei Beendigung der Bauarbeiten eine Vierflügelanlage auf regelmäßigem Grundriß mit vier quadratischen Wohntürmen an den Ecken. Doch gab es starke Verschiedenheiten im Aufriß und in der Gliederung der einzelnen Flügel, so daß die Einheitlichkeit der Anlage, auf die man nach der Betrachtung des Grundrisses oder der bei Dehio (a. a. O. Abb. 327) gegebenen Ansicht von Nordosten her schließen könnte, in Wirklichkeit nicht vorhanden war. Das erklärt sich aus der Baugeschichte, die in zwei Hauptabschnitte

33. Richard Klapheck: Die Meister von Schloß Horst im Broiche. Berlin 1915.

zerfällt. Im ersten Abschnitt von 1558—1567 leitete der Arnheimer Stadtbaumeister Arndt Johannsen die Bauarbeiten; an seiner Seite arbeiteten als Bauplastiker Laurentz von Brachum aus Wesel und die Bildhauer Heinrich und Wilhelm Vernukken aus Calcar. Anscheinend hatte Arndt Johannsen einen Zweiflügelbau mit schmucklosen Außenmauern, dagegen reichgestalteten Hofseiten vorgesehen. Eine solche Anlage wird um 1567, als der Baumeister für immer nach Arnheim zurückkehrte, fertig gewesen sein. In der nun einsetzenden zweiten Bauperiode übernahm der Franzose Joist de la Court, ein Schüler des Jean Goujon, die Bauleitung. Er war schon seit 1563 am Bau mitbeteiligt und hat durch die Anfügung eines südlichen und eines westlichen Flügels, durch die Errichtung der zwei westlichen Ecktürme und durch die Gliederung des Außenbaues der Anlage ihre endgültige Gestalt gegeben.

Bei einer Betrachtung des Baues ist also zwischen der niederländischen und der französischen Stilrichtung zu unterscheiden, die nacheinander die Gestaltung von Schloß Horst bestimmt haben. Der Grundriß ist, wie schon gesagt wurde, auf Joist de la Court zurückzuführen. Der regelmäßige Vierflügelbau um einen quadratischen Innenhof mit nach außen vorspringenden quadratischen Ecktürmen war in seiner fertigsten Ausbildung im Schloß von Ancy-le-Franc (1538/1546) durch Primaticcio geschaffen worden, beruht jedoch auf einem Plan von Serlio[34]. Die französische Schloßarchitektur wurde durch Ancy-le-Franc stark beeinflußt; auch der französische Architekturtheoretiker Jacques Androuet Du Cerceau, dessen Werke seit 1559 in Paris zu erscheinen begannen, vertritt diese streng klassische Richtung der Architektur, für die der Bau von Ancy-le-Franc eine Ideallösung bedeutete. Der von Joist de la Court geschaffene Grundriß von Schloß Horst ist als unmittelbare Anlehnung an den Grundriß von Ancy-le-Franc zu verstehen.

Der Horster Aufriß ist, wie gesagt, uneinheitlich. Die von Arndt Johannsen geschaffenen Flügel im Norden und Osten haben die gleiche Höhe, obgleich der Ostflügel zwei-, der Nordflügel dagegen dreigeschossig ist. Der nun hinzugefügte Südbau bestand nur aus einem einstöckigen Laufgang; der südwestliche Turm mußte deshalb um ein Geschoß niedriger als die drei anderen Türme sein. Im westlichen Flügel, über dessen Gestalt sich mit

34. Abb. bei Gebelin, a. a. O. S. 40.

Bestimmtheit nichts mehr aussagen läßt, lag die Schloßkapelle. — Ein Treppenturm in der südöstlichen Hofecke wurde durch einen rechteckigen risalitartigen Anbau umkleidet und mit dem Hauptbau im Osten räumlich verbunden. Dieser Anbau ragt hoch über den südlichen Laufgang hinaus und trägt nach Westen zu einen Prunkgiebel in rein niederländischen Beschlagwerkformen, was auf seine Vollendung vor 1567 verweist.

Die verschiedene Höhe der vier Flügel bezeugt das Abweichen vom ursprünglichen Plan und den Wechsel der Bauführung. Das Gleiche zeigt sich auch bei einer Betrachtung der Flächengliederungen. Die Hofseiten im Norden und Osten zeigten den niederländischen Dekorationsstil in voller Blüte: Kartuschen, Tiermasken, Knorpel- und Muschelwerk aus hellem Sandstein hoben sich von dem Rot der Backsteinmauerflächen ab. Die Ornamentstiche von Cornelis Floris und Vredemann de Vries, seit 1546 bzw. 1555 veröffentlicht, dienten als Vorbilder[35].

Anders sind die Außenflächen gegliedert. Waagerechte Hausteinbänder, ein Konsolengesims und glatte Fensterrahmen sowie regelmäßige Fensteranordnungen — am Ostflügel in rhythmischem Wechsel von einfachen und gekoppelten Fenstern — machen es wahrscheinlich, daß erst nach dem ersten, von Niederländern bestimmten Bauabschnitt die Durchgestaltung des Außenbaues erfolgte.

Die Portale, sowohl das Eingangsportal des Nordflügels wie auch der Haupteingang des Ostflügels vom Hofe aus, lagen nicht in der Mittelachse. Am Eingangsflügel bildete ein schmaler Erker, der über alle Geschosse bis in die Dachzone gezogen war, ein Gegengewicht zu dem schweren Quaderstein-Portal.

Wir haben Schloß Horst diesen Untersuchungen angefügt, obgleich es als das Werk zweier Ausländer auf Entstehung und Entwicklung der deutschen Schloßbaukunst nur mittelbaren Einfluß gehabt hat. Doch steht es am Anfang einer ganzen Reihe verwandter westfälischer Schloßbauten, von denen hier nur Hovestadt, Assen und Haus Geist genannt sein sollen (alle drei in den sech-

35. Der Manierismus dieses Dekorationsstils wird ganz besonders deutlich an der Gestaltung der Hoffenster des Ostflügels: dekorative Fensterumrahmungen liegen n i c h t konzentrisch um die eigentlichen Fensterbogen, um derart eine plastische Tiefenwirkung vorzutäuschen.

ziger Jahren begonnen). Andere Beispiele aus späterer Zeit ließen sich anfügen, doch möge der Hinweis genügen, daß Schloß Horst Typus und Vorbild für den westfälischen Schloßbau bis ins 17. Jahrhundert hinein gewesen ist.

Zweiter Teil

Entwicklung der für die deutsche Schloßbaukunst wichtigen baukünstlerischen Gedanken

(Ergebnisse aus der Betrachtung des ersten Teils)

Treppenanlagen

Die mittelalterliche Treppenanlage ist reiner Zweckbau und als solcher noch ohne baukünstlerische Bedeutung. Die Entwicklung des Schloßbaues im 16. Jahrhundert bringt mit der Klärung des Verhältnisses der einzelnen Bauglieder zueinander und der Bewußtwerdung ihrer Aufgabe im Gesamtbauwerk eine deutlich erkennbare Entwicklung der Treppengestaltung.

Ihrer Natur nach muß die Wendeltreppe dem Streben nach Zusammenfassung der Bauglieder und einheitlicher Wandgliederung widersprechen. Es gibt infolgedessen zwei künstlerische Möglichkeiten für die Anlage eines Wendeltreppenturmes: entweder man betont seine vertikale Eigengesetzlichkeit und rückt ihn als gesonderten Baukörper aus dem geschlossenen Gesamtblock heraus. Aus dieser Absonderung läßt sich ein bestimmtes Motiv der symmetrischen Schauseitengliederung gewinnen. Oder — und dies ist die zweite Möglichkeit — man kommt darauf, die Treppen an Stellen des Bauwerks zu verlegen, wo ihr Vorhandensein mittels eines einheitlichen Fassadensystems verschleiert werden kann, so daß ihr Vorhandensein in der Erscheinung verneint wird. (Daß die Treppen nicht innerhalb des Baukörpers, sondern außen angebracht sind, hängt wohl mit der ebenfalls erstrebten planvollen Innenraumanlage zusammen.) Die zweite Möglichkeit ist für die Entwicklung des Schloßbaues, dessen zunächst zu lösende Aufgabe die Vereinheitlichung des Baublocks bleibt, die in die Zukunft weisende.

Eine besondere Entwicklung nimmt der als abgesondertes Einzelglied für sich bestehende Treppenturm im mitteldeutschen Gebiet. Die vorbildliche Bedeutung der Treppenanlagen von Dessau und Torgau liegt darin, daß die einheitlich gestaltete, als besonderes Bauglied für sich bestehende Wendeltreppe vor die Mitte des neuen Schloßflügels gestellt ist, und daß mit solcher Mittenbetonung eine Möglichkeit symmetrischer Fassadengliederung und achsial geordneter Gesamtanlage geschaffen wird. Die Mittenbetonung der Schauseite durch den Turm, die auch am Berliner Schloßneubau auftritt und die wahrscheinlich im ursprünglichen Plan für den Heidelberger „Gläsernen Saalbau" vorgesehen war, findet an anderen Schloßbauten selbst keine Fortsetzung, da die Aufgabe, die Symmetrieachse zu bilden, schon bald durch das Prunkportal übernommen wird.

Doch lebt der Gedanke des Fassadenmittelturmes in der Reihe der mitteldeutschen Rathausbauten des 16. Jahrhunderts fort, an denen später sogar der Turm die innere Treppenanlage nach außen hin gar nicht mehr enthüllt, sondern nur gliedernder Akzent wird; damit ist eine Entwicklung vom rein Zweckmäßigen zum künstlerischen Ausdruck eines Stilwollens zu Ende geführt. Ohne die entscheidenden Anlagen von Dessau und Torgau, die — es sei hier noch einmal betont — als von Blois unmittelbar nicht abhängig zu betrachten sind, wären die Rathäuser von Altenburg (1562/64), Schweinfurt (1569/72), Leipzig (1556), Brieg (1569) und andere nicht denkbar. Sie bleiben mit der mitteldeutschen Schloßbaukunst eng verknüpft[1].

Die Gestaltung der Treppen selbst bleibt durch das ganze 16. Jahrhundert im Konstruktiven rein gotisch. Am Meißener Turm des Meister Arnold von 1471 ist die Treppenspindel geöffnet, und mehr als 100 Jahre später wird in den Treppentürmen von Schloß Mergentheim noch eine durchaus gleichartige Anlage geschaffen. Die Türme von Torgau und Berlin geben mit ihren offen sichtbaren ansteigenden Läufen zwischen gewaltigen Pfeilern eine nackte Klarheit des Konstruktiven, das durch den überreich angebrachten Frührenaissanceschmuck keineswegs seines rein gotischen, dem

1. Der Baumeister des Altenburger Rathauses war Nikolaus Grohmann, der in Torgau lange gearbeitet hat.

Kirchenbau entnommenen Formencharakters entkleidet wird. Auch dort, wo an Stelle der gotischen Wölbungen über dem Treppenlauf später flache Kassettendecken mit Renaissanceschmuckformen liegen, bleibt das gotische Baugefühl bestehen.

Eine besondere Stellung nehmen die vier Treppentürme des Dresdner Schloßhofes ein. Über ihre Grundform — Rundturm mit schräg ansteigenden Läufen, welche durch die Fensteranordnung sichtbar werden — ist eine Schalenform gelegt, welche eine Abschwächung des Höhendranges wie auch eine einheitliche Gliederung und ein beruhigtes Gelagertsein des Turmes vortäuschen soll. Diese „auferlegte" Schalenform — in solcher Form in Deutschland einmalig — steht in keinerlei Verbindung mit der Fassadengliederung der angrenzenden Schloßflügel und dient infolgedessen nicht der Vereinheitlichung des Gesamtbildes des Schloßhofes, sondern betont in stärkster Weise das Sonderdasein der Türme in den Ecken. Das geschieht in so starker Weise, daß der in den Hof Eintretende sofort sein Interesse auf die Ecktürme richtet, sie in ihrer besonderen Form vom Bau abhebt und sich eines Gefühls der Uneinheitlichkeit im Gesamtbild nicht erwehren kann. Hier ist genau das Gegenteil von dem erreicht, was angestrebt wurde. Die Schalenform über der Kernform ist in Frankreich entstanden und ist entwickelt aus dem Willen, den Turm mit den angrenzenden Baugliedern durch ein darüber gesponnenes System zu verklammern (siehe hierzu den Anhang). Die erste Gestaltung erfährt dieser Gedanke in Blois, wo im Sockelgeschoß und im Kranzgesims der Treppenturm von 1519 in die Schauseite eingebunden ist. Völlig durchentwickelt tritt uns dieser Gedanke in den Seitenhöfen von Schloß Chambord entgegen, deren erster 1543, also einige Jahre vor dem Entstehen der Dresdner Türme, fertiggestellt war. Zweifellos setzen die Dresdner Türme eine genaue Kenntnis der kleinen Treppentürme von Chambord voraus; der Gedanke der Zerlegung in Kernform und Schalenform, der in Frankreich aus dem Streben nach Vereinheitlichung des Baues entstanden und von Blois bis Chambord und St. Germain-en-Laye folgerichtig entwickelt war, tritt hier in Deutschland losgelöst von seinem eigentlichen Sinne, daher also mißverstanden, auf. Er findet deshalb auch keine Nachfolge.

Überall dort, wo das Schwergewicht der planmäßigen Durchgestaltung auf der Durchbildung der Innenhöfe oder einer Hofschauseite lag, erfährt die Wendeltreppenanlage keine besondere Entwicklung, sondern wird als notwendiger Nutzbau möglichst unauffällig angebracht. So verschwinden die Treppentürme in den Hofecken des alten Stuttgarter Schlosses hinter den mehrstöckigen Hofarkaden, die um die Rundtürme herumgeführt worden sind. Ähnlich ist die Lösung in Brieg und in dem den schlesischen Bauten nahestehenden Güstrow. Auch der Heidelberger „Gläserne Saalbau" bringt für die Anlage der Treppe keine neue Lösung.

Eine größere Anpassung an die geforderte Einheit zeigt der in die Hofecke gestellte Treppenturm in der zweiten Jahrhunderthälfte, als er auf quadratischem anstatt auf kreisrundem oder polygonalem Grundriß errichtet wird. Dies geschieht zuerst in der Plassenburg (vor 1569), wo die quadratischen Treppentürme in der Masse der Schloßflügel selbst liegen und dank der Arkadenverspannungen gar nicht mehr aus der Fläche hervortreten; jetzt ist es möglich geworden, die Notlösung der abgeschrägten Hofecken (in Stuttgart und Brieg durch das Herumführen des Bogenhallensystems verursacht) zu vermeiden.

Nach der Jahrhundertmitte wird, wohl unter westlichem Einfluß, die Betonung der Mitte zugunsten einer stärkeren Bedeutung der Ecken abgeschwächt. In diesem Sinne sind die Offenbacher Türme zu verstehen, welche die mehrgeschossigen Arkaden der Hofseite einrahmen (auch wenn ursprünglich eine Vierflügelanlage mit Türmen in den Hofecken geplant war, ist doch der Bau auf d i e s e Form beschränkt worden).

Auch der Heidelberger Ottheinrichsbau liegt zwischen zwei Treppentürmen; jedoch ist die Fassade derart geschlossen komponiert, daß dieselben überhaupt nicht mitgesehen werden. Da sie ja in Wirklichkeit den angrenzenden Schloßflügeln zugehören, die oberen Geschosse des Ottheinrichsbaus aber mangels eigener Treppenanlagen nur von ihnen aus zu erreichen sind, liegt hier zugunsten einheitlicher Fassaden- und Innenraumplanung wiederum eine Notlösung vor.

Zweifellos spielt die geradläufige Treppenanlage im deutschen Schloßbau des 16. Jahrhunderts gegenüber dem aus dem Mittel-

alter übernommenen Typus des Wendeltreppenturms eine untergeordnete Rolle. Die früheste geradläufige Anlage wurde in der Landshuter Residenz nach 1537 geschaffen, blieb jedoch vorerst vereinzelt. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte gewinnt die geradläufige Treppenanlage an Einfluß.

Dies geschieht im Zusammenhang mit dem sich allmählich durchsetzenden Vierflügelbau mit betonten Ecken. Die westfälischen Schlösser Horst, Darfeld, Bedburg in Jülich, und die sächsische Augustusburg haben zweiläufige Rampenanlagen, während in Göppingen neben den Treppentürmen der Hofecken in einer Ecke, in der Tiefe der Schloßflügel selbst, eine dreiseitige Podesttreppe angelegt ist. Eine besondere Stellung nimmt die Treppe des Schlosses von Baden-Baden ein (1573); hier sind Vestibül und Hufeisentreppe in der Mittelachse des Baues einheitlich zusammengefaßt, derart, daß zum ersten Mal von einem Treppenhaus gesprochen werden kann, wenn auch wegen der Vermauerung der Spindel die Wirkung noch gedrückt und unfrei erscheint. (Eine weitere dreiseitige Podestanlage befindet sich in Schloß Heiligenberg 1569/87, eine zweiseitige Podestanlage in Kirchheim a. d. Mindel 1568, und endlich halbovale Läufe in quadratischem Turm, durch Korridore unterbrochen, im Schloß Solms zu Butzbach 1588.)

Nur hingewiesen sei auf den doppelgeschossigen, vorgeschobenen Treppenaufgang in einer Hofecke von Burg Trausnitz über Landshut (1578), ein Motiv, das an Venezianisches anklingt, wie ja auch in der Arkadenordnung deutlich die Kenntnis venezianischer Palastbaukunst sichtbar wird.

Portale

Renaissance-Schmuckformen sind uns bereits an den Treppentürmen der neuen Schlösser seit den dreißiger Jahren des Jahrhunderts begegnet. Die eigentliche Stelle des Bauwerks aber, an welcher die neue Formenwelt verwirklicht werden konnte, ist das Prunkportal, wie ja auch in Malerei und Plastik zuerst die rahmenden Formen Beziehungen zu Italien bezeugten. So finden wir schon bald nach Beginn des Jahrhunderts eine Anzahl solcher Portale, vorerst noch um ihrer selbst willen, rein monumenthaft und ohne

Bezug auf den Bau, an dem sie angebracht sind, geschaffen. — Frühe Werke dieser Art sind das Portal der Salvatorkapelle in Wien (1515) und die Sakristeitür im Dom zu Breslau (1517); beide sind Werke feiner Steinmetzkunst und in genauer Anlehnung an oberitalienische Vorbilder und Stichvorlagen geschaffen. An Schloßneubauten treten diese Prunkportale früh im schlesischen Gebiet auf, wo die Einwanderung oberitalienischer Steinmetzen (siehe S. 28 ff.) zur Verbreitung der neuen Gedankenwelt die Grundlage gab.

Der Torbau von Liegnitz 1533 steht am Anfang der Reihe. Es folgen 1546 das Portal von Haynau, 1550 Plagwitz und endlich nach 1550/53 der Prunkbau des Brieger Tores. In der gleichen Zeit werden auch die schlesischen Bürgerhäuser mit ähnlichen Portalen geschmückt, wie überhaupt das wohlhabende schlesische Bürgertum den künstlerischen Bestrebungen der Herzöge schnell folgte.

In Brieg wie auch in Liegnitz tritt uns eine Erscheinung entgegen, die bis in das 17. Jahrhundert hinein fortlebt und nicht auf schlesischen Boden beschränkt bleibt, nämlich die Zweiteilung des eigentlichen Portals in Haupteingang und seitliche Fußgängerpforte unter einem auf Dreiteilung (Triumphbogenschema) und Symmetrie angelegten Gebälk oder Oberbau. Diese noch aus dem Mittelalter stammende Toreinfahrtordnung zeigt deutlich, wie ausschließlich vorerst das Interesse auf die italienische Dekoration gerichtet ist, und wie weit man noch von einem wirklichen Verständnis für italienische oder gar antike Bauweise entfernt ist, in der eine solche Asymmetrie undenkbar wäre. — Die besprochene Portalform tritt ebenfalls in Süddeutschland auf und zwar noch zu einer Zeit, als schon neue Baugesinnung die Gestalt der Schlösser zu bestimmen begonnen hat. In Schloß Tübingen (nach 1537) herrscht eine besonders ausgeprägte Form des Widerspruchs zwischen dem zweigeteilten Portal und der dreiteiligen Gebälkzone; das Haupttor von Schloß Göppingen, das die Jahreszahl 1559 trägt, der Eingang der Bamberger alten Hofhaltung (vor 1577) und endlich wieder in Schlesien das Portal von Schloß Oels (1603) zeigen die gleiche Ablehnung der symmetrischen Toreinteilung. Hier gerät ganz offenbar die aus früheren Zeiten fortlebende, vom Zweckmäßigen her bestimmte Gewohnheit der Zweiteilung des Burgeinganges in großen Torweg und schmale Seitenpforte mit der aus italienischen

Stichwerken gezogenen Idealforderung des Triumphbogenportals in Widerspruch, den man durch die Zusammenfassung der beiden Toröffnungen unter eine dreiteilige Ordnung zu lösen versucht. Die Form ist gewiß nicht als gelungen, eher als manieristisch, anzusehen und ruft in uns ein Gefühl des Gezwungenen und beinahe Mißlungenen hervor[2].

Im mitteldeutschen und norddeutschen Gebiet spielt das Prunkportal eine geringere Rolle als in Süddeutschland oder Schlesien. Eine Ausnahme bildet Dresden, wo der 1533 errichtete Torbau, der nach dem Bauherrn benannte Georgenbau, zur Stadt hin wie an der Elbseite italianisierende Prunktore erhielt. Auf die Möglichkeit einer italienischen Werkstatt in Dresden wurde schon hingewiesen (S. 24).

In Kursachsen lebt die Freude am Prachtportal auch bei den späteren Neubauten fort. Die vier Treppentürme im großen Hof des Schlosses haben mächtige Portale, die den Zugang zur Wendelstiege bilden, und die nun nicht mehr in dem feinen oberitalienischen Arabeskenstil, sondern in der schwereren Manier der Floris-Schule ausgeführt sind. Endlich wird 1555 das Portal der Schloßkapelle geschaffen, das zwar ein architektonisches Ganzes ist, aber als Fremdkörper an seinem Platz gewirkt haben muß. Herausgelöst aus dem Hof, in welchem es stand, zeigt es heute um so klarer, wie sehr es Monument und wie wenig es Teil der Schloßarchitektur ist.

In Torgau wie an den anderen mitteldeutschen Schloßbauten hat das Portal nur dekorative Bedeutung und wird als Mittel zur Durchgliederung der Fläche nicht angewandt.

Erst nach der Jahrhundertmitte gelangt man dazu, das Prunkportal nicht mehr als ein am Bau angebrachtes Denkmal, sondern als einen zum Gesamtbau gehörigen funktionsbildenden Teil zu setzen. Im Wismarer Fürstenhof (1553/54) und am Ottheinrichsbau von Heidelberg (1556/59) tritt fast zu gleicher Zeit das große Hauptportal als fassadengliederndes, mittelachsenbestimmendes Element auf, und verschmilzt dadurch in den Organismus des Baukörpers. Das Nebeneinander dieser beiden Schlösser aus den fünfziger Jahren, das sich hier durch ihre gleichartige Lösung und

2. Auch in Frankreich kommt diese Portalgestaltung an Schlössern des 16. Jahrhunderts noch vor, u. a. in Chaumont 1510 und Nantouillet 1521, allerdings nicht in derart ausgeprägt widerspruchsvoller Form wie in Tübingen.

Bestimmung des Portalbaues ergeben hat, ist kein zufälliges, denn die beiden Neubauten sind Ausdruck der zwei Möglichkeiten dieser Zeit: der Nachahmung eines italienischen Stadtpalastes auf deutschem Boden und der ersten deutschen Schloßfassade.

Wir können hier nicht die stilistische Entwicklung der Schloßportale im einzelnen verfolgen. Wesentlich für das Werden der deutschen Schloßarchitektur ist der Weg von dem denkmalhaft und schmückend am Bau angebrachten Prunkportal über die Versuche, den Schloßeingang architektonisch zu umkleiden, bis zu der in Heidelberg gefunden Lösung, die dem Haupttor seinen Sinn im Bauganzen gibt. Diese Lösung bleibt die endgültige auch für die Kunst des Barock.

Grundriß und Aufriß.

Bei der Betrachtung der Grundrißentwicklung der deutschen Schlösser des 16. Jahrhunderts fällt auf, daß erst verhältnismäßig spät achsial und symmetrisch angelegte Bauten entstehen. Die spätmittelalterliche Burg, zumeist auf strategisch günstigem hochgelegenem Platz angelegt und ausgebaut, zeigt in ihrer Anlage durchweg eine Rücksichtnahme auf das Gelände, welche eine regelmäßige und auf die Hauptachsen ausgerichtete Planung unmöglich machte[3]. Die wenigen uns bekannten regelmäßig geplanten Burganlagen stammen aus hochmittelalterlicher Zeit. Der Grundriß von Schloß Büdingen in Oberhessen, ein nicht ganz regelmäßiges Vieleck, wird wie auch die Grundrisse der um den immer regelmäßig rechteckigen Palas gruppierten thüringischen Burgen (Wartburg, Rudelsburg) im Einflußbereich der Kaiserpfalzbauten zu sehen sein. In karolingischer Zeit sind die kaiserlichen Bauten in bewußter Anknüpfung an antike (römische) Überlieferungen errichtet. Schon die salischen Kaiser, besonders aber die Staufer, betrachten sich als Erben Karls des Großen und der römischen Kaiser, und diese

3. Wilhelm Pinder scheidet für den mittelalterlichen Burgenbau zwei Möglichkeiten: die „der Umdeutung und Höherdeutung des Geländes" und die „der Aufzwingung einer planvollen Regelmäßigkeit". W. Pinder: Deutsche Burgen und feste Schlösser, Königstein und Leipzig 1934, S. 4.

geistige Rückbeziehung auf das Imperium Romanum wirkt sich auch in der Gestaltung der kaiserlichen Pfalz- und Kastellbauten aus. Auf die um 1160 von Friedrich I. erbaute Pfalz in Hagenau sei hingewiesen: der Palas hatte die übliche regelmäßige Rechteckform; die Pfalzkapelle, in Anlehnung an die Aachener Pfalzkapelle, war aus dem Achteckgrundriß entwickelt. Eine gültige Beantwortung der Frage, ob die Gesamtanlage von Hagenau einen regelmäßigen Grundriß hatte, ist bisher noch nicht gelungen. Sicher aber zeigte die staufische Burg Egisheim im Elsaß einen regelmäßigen Grundriß; und die seit 1194 in Süditalien angelegten Kastelle sind regelmäßige Planungen wie römische Kastelle. Auch im äußersten Nordosten des Reiches, im Deutschordensland, entstehen zur Stauferzeit (nach 1226) kastellartige Burgen, deren regelmäßige Gesamtplanung und festgelegte Typik wohl doch nicht allein aus dem thüringisch-sächsischen Burgenbau hergeleitet werden darf, sondern auch im Zusammenhang mit den fast gleichzeitig im Süden des Imperiums errichteten und auch kolonisatorischen Zwecken dienenden Wehr- und Schutzbauten gesehen werden müssen[4].

Die Überlieferung einer regelmäßigen Gesamtplanung ist im deutschen Burgenbau seit dem Ende der Stauferzeit fast ganz verloren gegangen. Nur im niederrheinisch-westfälischen Gebiet entwickeln die Wasserburgen einen geländemäßig bedingten Typus, welcher gewiß nicht in der regelmäßigen Kastellform seinen Ursprung hat, sich aber im 16. Jahrhundert leichter als die Anlage der mitteldeutschen oder oberdeutschen Höhenburg der Forderung einer regelmäßigen symmetrischen Gesamtplanung anpassen ließ.

Als im 16. Jahrhundert die Fürsten und Adligen beginnen, ihren Wohnsitz vom freien Lande in die Städte oder deren unmittelbare Umgebung zu verlegen (aus der verhältnismäßig kleinen Zahl mittelalterlicher Stadtburgen seien hier nur Oppenheim, Frankfurt und Nürnberg genannt), also ohne Rücksicht auf Wehrhaftigkeit einen Neubau auf ebenem Gelände errichten lassen können, tritt, gewiß auch in Auseinandersetzung mit italienischen und französischen Theorien, das Streben nach Regelmäßigkeit in Grundriß und Aufriß auf. Es ist in der Entwicklung des 16. Jahrhunderts also zu scheiden zwischen Neubauten von Schlössern auf freiem Bauplatz,

4. Siehe hierzu Erich Lindemann, Das Problem des Deutschordensburgtypus, Diss. Berlin 1938.

und den in eine bestimmte Burganlage hineingebauten Hinzufügungen. Auch völlige Neubauten auf ebenem Gelände werden noch unregelmäßig, unsymmetrisch und ohne Achsenausrichtung geschaffen werden; andererseits wird auch innerhalb schon vorhandener Anlagen der Versuch gemacht werden, eine symmetrische Ordnung in das Ganze zu bringen. Im allgemeinen aber sind die Aufgaben, die Symmetrie und Achsialität dem Baumeister stellen, nur dort ganz gelöst worden, wo es sich um Neuschöpfungen ohne Rücksicht auf das Gelände einerseits, auf Wehrzweck andererseits, handelte.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstehen eine ganze Reihe westfälisch-niederrheinischer Schlösser, die unter dem über die Niederlande eindringenden französischen Einfluß die oben erwähnte annähernd regelmäßige Gestalt der Wasserburg nun in die durchdacht symmetrische Form des Du Cerceau'schen Idealschlosses verwandelt zeigen. Horst im Broiche (1558/78), Haus Assen (1564), Schloß Rheydt (1567/68), Hovestadt (1563/72) und endlich Schloß Neuhaus bei Paderborn (1589/95)[5] zeigen alle eine regelmäßige Anlage, am häufigsten den Vierflügelgrundriß mit quadratischen Wohnpavillons oder Rundtürmen an den Ecken, dem Hauptportal in der Mitte der Fassade und genauer Ausrichtung der Gesamtlage auf Längs- und Querachsen. Hier liegt — wie schon bei der Behandlung von Schloß Horst gesagt wurde[6] — eine deutliche Beziehung zum Schloß von Ancy-le-Franc vor, das diesen Typus geprägt hat. Weitere Beziehungen zu Frankreich werden deutlich aus einem Vergleich der Grundrisse von Haus Crassenstein[7] mit dem von Ecouen[8] oder bei einer Betrachtung der Fassade von Schloß Neuhaus, die, wenn auch vereinfacht, die Wand- und Pilastergliederung französischer Schloßfassaden zeigt.

---

5. Die bisher für Schloß Neuhaus angegebenen Baudaten 1585/1618 sind hier mit 1589/95 gegeben; die feierliche Grundsteinlegung des Neubaues erfolgte 1589 und ist in Caspar von Fürstenbergs Tagebuch erwähnt (Bruder des Bauherrn); vom Jahre 1595 an wird an gleicher Stelle von großen Festen in Schloß Neuhaus gesprochen; der Neubau muß also um diese Zeit im wesentlichen beendet gewesen sein. — Die Mitteilung verdanke ich der Güte von Frau Gräfin von Fürstenberg, Herdringen.

6. Siehe oben S. 45.

7. Abb. 3. Klapheck, a. a. O. S. 281.

8. Plan bei Gebelin, a. a. O. S. 88.

Für die hier verfolgte Entwicklung des deutschen Schloßbaues scheinen uns aber die westfälischen Schlösser keinen wesentlichen Beitrag geliefert zu haben, da ihre Übernahme und Umformung französisch-niederländischer Baugedanken erst zu einer Zeit erfolgt, als in den übrigen deutschen Landschaften bereits alle Grundgedanken einer regelmäßigen deutschen Schloßarchitektur Gestalt gewonnen hatten. Wohl aber mag ihr Beispiel zu weiterer Klärung gedient haben, wie auch im 17. Jahrhundert eine Ausstrahlung von den westfälischen Schlössern auf die Bauten der angrenzenden Landschaften erkennbar ist.

Die Betrachtung der ersten deutschen Schloßbauten hat gezeigt, daß die Verwirklichung einer streng regelmäßigen Anlage noch nicht in der Absicht der Baumeister lag. Doch wurde der Weg daraufhin schon beschritten.

Ein Vergleich zwischen der Albrechtsburg in Meißen und Schloß Hartenfels in Torgau kann das verdeutlichen. In Meißen herrscht überall ein noch spätgotisches Gefühl für Massenverteilung; aus solchem Empfinden heraus hat der Treppenturm seinen Platz auf der rechten Seite der Hoffront, an den Dom herangerückt, gefunden, und der Seitenflügel ist nicht in rechtem, sondern in spitzem Winkel an den Hauptflügel gestellt. Auch zum Fluß hin sind Ausbauten und Erker nur scheinbar unregelmäßig, in Wirklichkeit jedoch mit feinstem Gefühl für ausgewogene Akzentsetzung geordnet, und endlich werden die Fensterachsen trotz der durch Gesimse getrennten Geschosse noch senkrecht, in die Spitze der Dacherker hinein, also parallel zum Treppenturm, gelesen. — Demgegenüber zeigt sich in Torgau schon eine deutliche Bemühung um ausgewogene Symmetrie. Der Johann-Friedrichsbau, 1533/36 zwischen schon stehende, ältere Bauteile gestellt, ist ein regelmäßiges Rechteck, dessen Mittelachse zum Hof hin durch den Wendelstein, zur Elbe hin durch den großen, durch alle Geschosse durchgeführten Erker deutlich gekennzeichnet ist. Trotz der einst vorhandenen Dacherker ist hier die Fensteranordnung nicht mehr senkrecht, sondern in der Waagerechten zu lesen; der breit gelagerte Baublock gibt das Gegengewicht zur Steile des Turms. Durch die Anlage der schon vorhandenen Schloßflügel war eine rechtwinklige Hofanlage zwar nicht möglich, doch zeigt die Mittenbetonung des neuen Flügels, die 1544 durch die Anbringung des

„Schönen Erkers“ in der Mittelachse des NO-Flügels eine Entsprechung findet, den Willen zu symmetrischer Ordnung.

Ein Schritt über Torgau hinaus wird in Berlin getan, wo nicht nur der Wendelstein zum Hofe und ein Erker zum Schloßplatz hin die Mitte des einen Flügels bezeichnen, sondern auch die beiden neuen Flügel rechtwinklig aufeinanderstoßen. Damit sind dann schon die Grundbedingungen für den symmetrisch-achsialen Vierflügelbau in eigener Entwicklung gefunden, und wenn wir annehmen, daß Konrad Krebs auch der geistige Schöpfer des Berliner Schlosses war, so wird die größere Klarheit des Berliner Schlosses gegenüber dem Torgauer als Ergebnis der fortschreitenden Reife e i n e s Baumeisters besonders einleuchtend werden.

Im Sachsen der Albertiner zeigt der Dresdner Georgenbau von 1533 noch eine völlige Unbekümmertheit um die Gesetze symmetrischer Ordnung. Als Torbau waren Grundriß und Lage durch Straße und Elbbrücke festgelegt, aber die Elbfassade des Baues ist ein besonders gutes Beispiel für einen gegen alle Symmetrie gerichteten Formwillen; die Achse des Tores, die durch alle Stockwerke, mittels des Gebälkaufsatzes und zweier Erker, fortgeführt ist, endet nicht etwa im Scheitelpunkt des Dachgiebels, sondern seitlich davon. Das geschieht am gleichen Bau, an dem das Georgentor selbst eindringlichstes Zeugnis von der Bemühung um italienische Einzelformen bildet.

Der große Hof des Schlosses, 15 Jahre später unter Moritz erbaut, strebt nun aber deutlich eine im Grundriß regelmäßige Hofanlage an. Daß diese noch nicht zustande kommt, liegt sicherlich vor allem an der Lage der im Osten vorhandenen Bauteile, mit denen der Baumeister zu rechnen hat und die verhindert, daß die vier Flügel genau rechtwinklig aufeinanderstoßen. Aber die Anordnung der Dachgiebel zu Seiten des genau in die Mitte genommenen mittelalterlichen Hausmannsturmes (Beispiel von Torgau und Berlin), die vor den Turm vorgelegte fünfachsige Bogenhalle und die gleichmäßige Stellung der vier Treppentürme in den Hofecken beweisen die angestrebte Einheitlichkeit und Regelmäßigkeit. Auch nach außen zeigte das Schloß durch die möglichst symmetrisch angebrachten großen Dachgiebel und einheitliche Sgraffitobemalung das gleiche Wollen.

Kurz vorher schon (1546) hatte Kurfürst Moritz sein Jagdschloß Moritzburg bei Dresden errichten lassen, das bei regelmäßiger quadratischer Anlage mit vier runden Ecktürmen, einem rechteckigen Kernbau in der Mitte des Hofquadrats, der bis ins einzelne durchgeführten Ausrichtung auf Längs- und Querachsen, wiederum die Kenntnis des Jagdschlosses Franz I. in Chambord verrät, auf die bereits bei der Untersuchung der Treppentürme des großen Dresdner Schlosses geschlossen werden mußte.

Auch die Augustusburg von 1568 ist eine regelmäßig symmetrische Anlage, die aus einer sehr geistreichen Fortführung des Grundrißgedankens von Ancy-le-Franc entstanden sein wird. Denn während in dem französischen Schloß die vier quadratischen Eckhäuser nach außen vorspringen und der Innenhof eine ungebrochen vierseitige Begrenzung zeigt, bewahren bei der Augustusburg die äußeren Fluchtlinien das reine Quadrat und die vier Eckpavillons springen in den Hof hinein vor, so daß dieser die Form eines griechischen Kreuzes erhält.

Die Betrachtung der drei seit dem Regierungsantritt des Kurfürsten Moritz (1541) in seinem Lande entstandenen Schloßbauten hat hier ein stärkeres Hinüberwirken französischer Schloßarchitektur deutlich werden lassen. Eine Bekräftigung erfährt diese aus der Betrachtung der Denkmäler gewonnene Einsicht durch das Wissen um die engen politischen Beziehungen zwischen Moritz und den französischen Königen Franz I. und Heinrich II., die einen regen diplomatischen Verkehr mit sich brachten und endlich zu dem in Chambord beschworenen Bündnisvertrag zwischen beiden Ländern vom Jahre 1552 führten. (Überhaupt darf man, obwohl der Nachweis von Reisen deutscher Baumeister nach Frankreich in diesen Jahrzehnten bisher nicht gelungen ist, doch eine gute Kenntnis der französischen Schlösser bei den deutschen Fürsten und ihren Architekten voraussetzen, da vor allem Franz I. immer wieder Einfluß auf die deutschen Angelegenheiten zu nehmen versuchte und seine Gesandten an allen deutschen Höfen zu finden waren, wie auch deutsche Gesandtschaften häufig nach Frankreich zogen.)

So wird die neue königliche Residenz in Blois mit ihrer Treppenturmanlage auch den fürstlichen Bauherren in Dessau, Torgau und Berlin sowie ihren Baumeistern aus Beschreibungen bekannt gewesen sein. Daß im ganzen deutschen Gebiet dennoch

fast gar kein Einfluß der Loireschloß-Architektur zu finden ist, — ein stärkerer französischer Einfluß geht erst nach der Jahrhundertmitte von den Werken des Du Cerceau aus — beweist die Stärke des eigenen deutschen Gestaltungswillens.

Die süddeutschen Bauten zeigen in ihrem Streben nach der Einheitlichkeit der Hofgestaltung mit der darin zum Ausdruck kommenden größeren Nähe zu Italienischem schon früh einen starken Sinn für Regelmäßigkeit in Grundriß und Aufriß. Ganz besonders deutlich wird dieses Streben nach Vereinheitlichung des Hofes an der Landshuter Stadtresidenz und der Plassenburg, wo in beiden Fällen kulissenartig das Hofarkadensystem vor einer einfachen Verbindungsmauer durchgeführt ist, um derart die Geschlossenheit des Gesamteindruckes zu gewährleisten. In Landshut haben Italiener gebaut, und der Landshuter Hof mag beispielgebend auf die Arkadenhöfe in Neuburg, Stuttgart, München und Kulmbach gewirkt haben, wenn auch in den Einzelformen eine Verwandtschaft nicht besteht. An allen diesen Schlössern tritt das Regelmäßige und Durchgestaltete am Außenbau noch kaum in Erscheinung; besonders Stuttgart und die Plassenburg erscheinen von außen gesehen mittelalterlich und wehrhaft.

In Stuttgart liegt zwar das Hauptportal in der Mitte des einen Flügels; dennoch wird deutlich, daß die Forderung des regelmäßig und einheitlich durchgebildeten Hofes hinter der Freude am Unregelmäßig-Vereinzelten zurückzustehen hat: als der Hof, in dem die unentbehrlichen Treppentürme doch gerade durch die darumgeführten Arkaden verschleiert sind, eben vollendet ist, läßt Herzog Christoph vor den in den Neubau hineingenommenen mittelalterlichen Türnitzflügel, dem Haupteingang gerade gegenüber, einen „Reitschnecken" bauen, der nun als ein für sich bestehendes, außerordentlich auffälliges Einzelbauglied die Einheit und Harmonie des Hofes empfindlich stört. Wir wissen, daß der Herzog einen „Schnecken" im Hof des bischöflichen Schlosses von Dillingen sah, der ihm derart gefiel, daß er 1558 seinen Baumeister Blasius Berwart dorthin entsandte, um einen ähnlichen Turm auch im Hof des Stuttgarter Schlosses errichten lassen zu können. Hier setzte sich die Liebe des Deutschen zum Besonderen über alle von Westen oder Süden andringenden Architekturregeln einfach hinweg.

Die Grundrißunregelmäßigkeit des Stuttgarter Hofes ist durch die Übernahme des älteren Türnitzflügels bedingt; die Münchner Höfe des Wilhelm Eckl aus den sechziger Jahren, der Münzhof und der Brunnenhof der Residenz, zeigen beide einen durchaus regelmäßigen Plan. Der Münzhof ist auch im Aufriß durch die dreigeschossigen auf allen vier Seiten durchgeführten Bogengänge einheitlich gebildet, während die von Eckl erdachte ursprüngliche Gestalt des Brunnenhofes mit dem „Antiquarium" auf der einen und einer Bogenhalle auf der anderen Langseite eine Gleichmäßigkeit im Aufriß gar nicht anstrebt. Die Tätigkeit Eckls in München leitet die Neugestaltung der herzoglichen Residenz nur ein, die bis in das 17. Jahrhundert hinein fortgeführt wird und an der niederländische wie italienische Künstler beteiligt sind. Im hier betrachteten Zusammenhang bringt schon der Augsburger Eckl eine Lösung der Schloßhofgestaltung durch regelmäßige Grundriß- und einheitlich durchgeführte Fassadengestaltung. Spätere Baumeister haben den deutschen Charakter der Münchener Residenz eher abgeschwächt als weiterentwickelt.

Wenig später nur als das Stuttgarter Schloß und unter Mitwirkung der gleichen Baumeister wird die Plassenburg bei Kulmbach neu aufgebaut. Man erkennt deutlich die Klärung der Stuttgarter Gedanken (vergleichbar mit der schon genannten Fortentwicklung von Torgau zu Berlin): in Kulmbach erübrigen die nicht mehr runden, sondern nun quadratischen Treppentürme in den Hofecken die Abschrägung und Verunklärung der Rechtwinkligkeit, da die umlaufenden Bogenhallen genau die Breite haben, mit der die Türme noch in das Hofquadrat einschneiden. Eine leise Abweichung von der Rechtwinkligkeit im Grundriß ist kaum spürbar; doch hat die Anlage der Portale keinen Bezug auf die Hauptachsen, und die Auflösung des Erdgeschosses in Arkaden ist nur an einem Flügel durchgeführt.

Ein kurzes Verweilen bei dem Schloßneubau von Brieg (seit 1544) ist noch notwendig. Der unregelmäßige nicht rechtwinklige Grundriß wird durch den der Oder parallel gebauten Ostflügel bedingt, der in spitzem Winkel auf den Portalflügel stößt. Im Hof hat der Baumeister den spitzen Winkel in der Südostecke durch die um den Treppenturm herumgeführten und nicht parallel zur festen Schloßwand verlaufenden Arkaden zu verschleiern versucht. Trotz

eines völligen Neubaues auf ebenem Gelände hat hier also die Rücksicht auf den Flußlauf den Grundriß bei der Gesamtplanung bestimmt. Auch am Torbau wird ja deutlich, daß alte Gewohnheiten gegen die neue Regelhaftigkeit noch übermächtig sind: unter dem dreiachsigen Oberbau herrscht in der eigentlichen Torzone unbekümmert die herkömmliche Zweiteilung in Durchfahrt und Fußgängerpforte; ferner liegt der prunkvolle Haupteingang nicht in der Mittelachse des Flügels, und seine Wirkung wird noch durch die unmittelbar angrenzende, weit nach außen vorspringende Apsis der gotischen Schloßkapelle beeinträchtigt.

Das Schloß in Güstrow, von einem Angehörigen der in Brieg arbeitenden Architektenfamilie Parr erbaut, hat einen rechtwinklig regelmäßigen Grundriß, aus drei Flügeln gebildet, zeigt aber in der Durchgestaltung der Aufrisse noch viele Uneinheitlichkeiten. Der in Schlesien geschulte italienische Baumeister muß auch französische Bauten gekannt haben und kommt, trotz der zweifellos großzügigen Planung, zu keiner künstlerisch eindeutigen Lösung.

Eine letzte Gruppe von Schloßbauten hat uns noch zu beschäftigen: die Einflügelbauten. An ihnen richtet sich naturgemäß die Bemühung um Symmetrie auf die Gestaltung der Hauptfassade und schreitet dann erst zur Durchformung des ganzen Baukörpers fort. Wir betrachteten den Johann-Friedrichs-Bau in Torgau vor allem in bezug auf seine Stellung zum Schloßhof, als dessen Teil er gestaltet wurde. Seine Hofschauseite für sich genommen brachte aber schon eine durchdachte Gliederung: Geschoßteilung durch Gesimse, Fenster- und Dacherkeranordnung in gleichen Abständen und Mittenbetonung durch den Turm. In Berlin war nichts wesentlich Neues für die Fassadengliederung hinzugekommen. Dagegen verbindet der Heidelberger „Gläserne Saalbau" (1544/49) den Gedanken des als Mittelakzent gesetzten Turmes mit dem des vor den Bau gelegten mehrgeschossigen Bogenhallen-Systems.

Um so großartiger muß die nur wenige Jahre später (1556/59) geschaffene Fassade des Ottheinrichs-Baues in Heidelberg erscheinen, die eine Synthese von italienischer Architekturtheorie und nordischem Formwillen darstellt, und die erweist, daß aus der Übernahme fremdländischen Gedankengutes sehr wohl ein eigenes Kunstwerk entstehen kann, sofern nur ein schöpferischer Künstler die Umsetzung vollzieht. Daß der Baumeister des Ottheinrich-

Baues ein schöpferischer Mensch und ein Nordländer war — was beides auch auf den Bauherrn selbst zutrifft — ist seit langer Zeit schon anerkannt. Für die Analyse der Fassade soll hier auf Dehio verwiesen sein[9].

Besonders hervorzuheben ist nur, daß zum erstenmal in Deutschland am Ottheinrichs-Bau Gesims- und Pilasterordnung nicht aufgelegte Dekoration, sondern „idealer Organismus" des Bauwerks sind. Entgegen Dehio soll hier die Ansicht vertreten sein, daß auch im ursprünglichen Plan die zwei schweren Dachhäuser vorgesehen waren, die über der zweiten und vierten Doppelachse das notwendige Gegengewicht zu dem überaus schweren Triumphbogen-Portal der Mittelachse bildeten.

Die Schwächen des Ottheinrichs-Baues seien noch einmal zusammengefaßt. Er ist allzu sehr auf die Fassade hin geschaffen, ohne Rücksichtnahme und Bezug auf den Schloßhof, in welchen er gestellt ist, aber auch ohne selbst mehr zu sein als nur Fassade; die dem Bau fehlenden Treppenanlagen wurden schon erwähnt; der an manchen Stellen allzu reiche und schwere plastische Schmuck — aus niederländischem Kunstbereich stammend — bedeutet eine Gefahr für die notwendige Klarheit und Strenge des Tektonischen (Fensterrahmung des Hauptgeschosses!).

Die Zusammenfassung von den an verschiedenen Bauten erreichten Ergebnissen zu einer einheitlichen Gesamtgestaltung des Schlosses wird dann in drei oberdeutschen Bauten vollzogen, welche alle drei die unausweichliche Forderung der Architekturtheoretiker nach Achsialität und Symmetrie erfüllen, und von denen zwei richtunggebend für die Schloßbauten des neuen Jahrhunderts und der beginnenden deutschen Barockbaukunst werden.

An erster Stelle soll das Neue Stuttgarter Lusthaus genannt werden, 1580/93 für Herzog Ludwig von Georg Behr erbaut. Es ist kein Schloß-, sondern ein Festsaalbau, und läßt als solcher durch die gegebene einfache Grundrißform des Rechtecks und den fehlenden Zwang einer zweckgebundenen Raumanordnung der architektonischen Gestaltung die freieste Möglichkeit. Der Merian'sche Stich[10] zeigt uns den zweigeschossigen Bau unter steilem Giebeldach mit den außen in der Mitte der Langseiten ge-

9. Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3, S. 222.
10. Abgebildet bei Dehio, a. a. O., Abb. 314.

legenen Freitreppen zum Hauptgeschoß und den vier schlanken Türmchen, fast frei vor den Ecken des Kernbaues. Grundriß und Aufriß sind streng symmetrisch; auf den Langseiten ist die Mittelachse durch Altane, Eingangsportal und darübergeordnetes Zwerchhaus, auf der Schmalseite durch die stufenförmig sich aufbauenden Giebel betont, immer abklingend in den zarten Rundtürmen der Ecken. Das Werk erfüllt die Forderungen eines neuen Bauempfindens, ohne daß man von italienischem oder westlichem Einfluß sprechen könnte. Als Festsaalbau blieb freilich das Stuttgarter Lusthaus auf die große Schloßbaukunst ohne Wirkung, doch ist es eine der schönsten und eigensten architektonischen Lösungen der Epoche.

Die zwei anderen Bauten bedeuten, ein jeder für seinen Typus, die fertigste und reifste Gestaltung der dem deutschen Schloßbau im 16. Jahrhundert gestellten Aufgaben: Schloß Gottesau bei Karlsruhe (1588/97) für den einflügeligen, und Schloß Aschaffenburg (1605/14) für den Vierflügelgrundriß.

In Gottesau treffen wir auf den regelmäßig rechteckigen Grundriß mit Rundtürmen an den Ecken. Ein fünfter Rundturm bezeichnet die Mittelachse der Hauptschauseite; er enthielt das Hauptportal. Eine sinnvoll klare Gesims-, Pilaster- und Bogengliederung ist gleichmäßig durch alle Geschosse und auf allen Seiten durchgeführt, und ihre Tektonik wirkt heute um so stärker und bezeichnet die feinen Gelenke des Baukörpers um so deutlicher, als der vielleicht vorhanden gewesene plastische Schmuck fehlt. Nirgends stört ein zu starker Akzent die vornehme Ausgewogenheit des Ganzen. Ergänzen wir uns in Gedanken das durch einen Brand 1735 zerstörte dritte Geschoß mit seinem flachen Abschluß, so haben wir hier, auf deutschem Boden, von einem Deutschen (Straßburger) geschaffen, ein künstlerisch fertiges Bauwerk, das wohl fremdländisches Gedankengut in sich birgt, aber ohne die in Deutschland durchlaufene Entwicklung des Schloßbaues nicht denkbar wäre und in seiner Gestalt weder auf italienischem noch auf französischem Boden angetroffen werden könnte.

Gleiches gilt auch vom Aschaffenburger Schloß. Sein Baumeister Georg Riedinger mag französische Schlösser aus eigener Anschauung oder aus den Stichwerken des Du Cerceau gekannt haben, wie wohl auch jeder andere Baumeister seiner Zeit sich mit

den Entwürfen und Vorschriften des großen französischen Bautheoretikers beschäftigt hat. Es ist aber unmöglich, in Aschaffenburg außer der Grundrißform — die, wie wir sahen, in der deutschen Entwicklung bekannt und vorgebildet war — eine wesentliche Beziehung zu Französischem aufzuspüren[11]. Ähnlich würde der Versuch, eine italienische Abhängigkeit zu suchen, ergebnislos verlaufen.

Nun wirklich, nach fast einem Jahrhundert der Bemühungen, hat das Gefühl für Regelmäßigkeit, für Symmetrie und Achsialität, für Machtrepräsentation ohne Wehrcharakter, für Ausgewogenheit und Ruhe und doch zusammengehaltene Kräfteeinheit, für die Unterordnung der Schmuckformen unter architektonische Klarheit, seinen gültigen Ausdruck gefunden.

Wir stehen am Ende einer Entwicklung vor der zur Reife gekommenen Form. Und hier, wie in aller Formengeschichte, bedeutet das Ende zugleich einen neuen Anfang. Denn wir können vom Aschaffenburger und vom Gottesauer Schloß schon den Weg erkennen, der zu den Höhen deutscher Barockarchitektur führt. Und wenn wir zurückgewandt noch einmal das durchstreifte kleine Teilgebiet deutscher Baukunst überschauen, so werden wir vor der Vielfalt der Möglichkeiten, dem Reichtum der Künstlerbegabungen, der Qualität der Einzelschöpfungen und endlich vor der Fertigkeit des Erreichten auch diese Zeit und dieses Gebiet der deutschen Kunstgeschichte als fruchtbar bezeichnen dürfen.

---

11. Am unteren Mainlauf gab es ein Schloß, das wohl als Vorstufe zu Riedingers Aschaffenburger Werk angesehen werden kann: Schloß Kelsterbach, 1566/82 für Graf Wolfgang von Isenburg-Ronneburg erbaut, 1634 und 1639 zerstört, und uns aus dem Merian'schen Kupferstich von 1627 bekannt. Auf dem Stich sind regelmäßiger Vierflügelgrundriß, durchgestalteter Aufriß zum Fluß hin mit der durch größeres Zwerchhaus und verdoppelter Fensterordnung betonten Mittelachse zu erkennen. Da außer dem Stich von Merian und einigen Geding-Zetteln im hessischen Staatsarchiv keine weiteren Urkunden über den an sich bedeutenden Schloßbau in Kelsterbach vorhanden sind, konnte hier nur in einer Anmerkung auf ihn hingewiesen werden.

Anhang

Anmerkungen zur Kunst der Loire-Schlösser

Im Jahre 1495 hat König Karl VIII. von Frankreich 22 italienische Künstler aus Neapel mit sich nach Amboise geführt. Der königliche Hof wurde nun zum Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen des Landes; und von diesem Zeitpunkt an waren die französischen Künstler gezwungen, sich mit der neuen Formenwelt auseinanderzusetzen.

Bis zum Tode Franz I. im Jahre 1547, also länger als ein halbes Jahrhundert, werden immer von neuem Italiener an den französischen Hof berufen. Ohne Unterbrechung oder ernsthafte Widerstände, unter dem Schutz des Herrschers, kann die fremde Kunst in Frankreich Wurzel fassen. Als dann unter Heinrich II. nach der Mitte des 16. Jahrhunderts eine Reaktion gegen die Ausländer einsetzt und zum erstenmal wieder Franzosen die künstlerische Führung des Landes übernehmen, ist die italienische Formenwelt schon so sehr zum französischen Besitz geworden, daß in der Entwicklung kein Bruch geschieht, sondern daß nun der gerade Weg beschritten werden kann, den Frankreich durch mehr als eineinhalb Jahrhunderte einhält: der Weg der französischen Klassik. Sie erscheint ohne die ersten fünfzig Jahre der Schulung an der italienischen Kunst nicht denkbar. Dieses halbe Jahrhundert ist für Frankreich eine Zeit fast ausschließlich profaner Kunst. Am Schloßbau und allen damit zusammenhängenden Aufgaben reift die französische Kunst zur Höhe ihrer zweiten Klassik.

Bei der großen Machtentfaltung und dem hohen Wohlstand des Landes in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erwächst das natürliche Bedürfnis nach einer glanzvollen Schloßarchitektur. Der König und der Großadel des Landes lassen ihre Schlösser im neuen Stil errichten oder doch wenigstens umbauen. Bildhauer, Maler und das gesamte Kunsthandwerk werden zur Schmückung der neu entstehenden Bauten herangezogen. Park- und Gartenanlagen,

Brücken- und Terrassenbauten vervollständigen das Bild reger künstlerischer Tätigkeit, das Frankreich in dieser Epoche bietet. Es ist natürlich, daß für die Vielfalt dieser Aufgaben nicht nur Italiener herangezogen werden konnten. Die Ausführung der künstlerischen Aufgaben lag zumeist in den Händen einheimischer Künstler und Handwerker. In der nächsten Umgebung des Königs aber gab es immer italienische Künstler, deren Werke als verpflichtende Vorbilder angesehen wurden und Schule machten, und deren Gedankenwelt allem neu Entstehenden ihren Stempel aufdrückte. An den königlichen Schlössern von Amboise und Blois wirken Italiener (u. a. Fra Giocondo) mit an der Prägung der neuen Schloßbaukunst. Das Schloß Madrid bei Paris wird von dem Florentiner Girolamo della Robbia für den König erbaut und beeinflußt die Gestaltung der Residenz von Saint Germain-en-Laye. Der Adel des Landes errichtet die so eindrucksvolle Reihe der Schlösser, die innerhalb weniger Jahrzehnte an der Mittel-Loire entstehen und die mehr oder weniger den königlichen Bauten angeglichen sind. In Fontainebleau schaffen die Italiener Rosso und Primaticcio mit ihren Schülern den neuen Dekorationsstil, der für Frankreich und Europa auf Jahrzehnte verpflichtend wirkt. Wir wissen, daß Karl VIII. aus Neapel auch Gartenkünstler nach Amboise brachte, die dort und später bei den neuen Gartenanlagen von Blois tätig waren. Und wenn endlich Du Cerceau von Franz I. erzählt, er habe so regen Anteil an seinen Schloßbauten genommen, als sei er selbst der Architekt gewesen, so mag an die persönliche nahe Beziehung des Monarchen zu Leonardo da Vinci erinnert werden. Manche Gedanken des greisen Leonardo mögen so durch den königlichen Freund verwirklicht worden sein.

Erst als der Zustrom der Italiener nach Frankreich nachließ (mit dem Regierungsantritt Heinrichs II. 1547) und als die französischen Künstler selbst nach Italien, vornehmlich nach Rom, zogen, um dort die Kunst der römischen Antike unmittelbar kennenzulernen, setzt eine zweite Phase der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts ein. Es wird fortan nicht mehr italienisch, sondern vor allem antikisch gebaut. Und erst aus der Begegnung der französischen Eigenart mit der römischen Antike, aus dieser Renaissance der antiken Kunst auf französischem Boden, kann die neue Klassik ihre endgültige Gestalt finden. Man sollte nicht von

einer französischen Renaissance vor der Mitte des Jahrhunderts sprechen, von dieser Zeit an allerdings mit einer ebenso tiefen inneren Berechtigung wie von einer italienischen. Was in Frankreich vorausgeht, ist eine Kunst des Manierismus. Der Weg zur Antike, den die Italiener ohne Umweg gehen konnten, führte für die nordischen Völker über Italien.

Bezeichnend für die frühe Phase der französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts ist der „décor italianisant sur une armature gothique" (Gebelin). Diese über den ganzen Baukörper gelegte italianisierende Dekoration ist der erste französische Versuch, die Grundforderung der klassischen italienischen Architektur nach der Einheitlichkeit des Bauwerks zu erfüllen.

L. B. Alberti ist der erste, der die Forderung der Concinnitas in seinem 1485 erschienenen Buch „De re aedificatoria" ausspricht. Nach ihm stellt Bramante die Conformità aller Bauteile als vornehmlichste Forderung neben die Bellezza des Ganzen und der Teile. Zu der Einheitlichkeit des Baues gehört auch die Übereinstimmung zwischen Außenbau und Innenbau, die völlige Ausgewogenheit zwischen innerer Raumanordnung und äußerer Fassadengliederung. Am Erscheinungsbild der Fassade soll die Struktur des Inneren abzulesen sein; das gleiche Gesetz, das die Gliederung einer Fläche bestimmt, soll auch im Räumlichen wirksam sein. Diese Forderung nach der Einheitlichkeit des Bauwerks (geschaffen nach einem Gesamtentwurf und aus der steten Vorstellung des Gesamten) steht hinter allen architektonischen Gestaltungen der italienischen Renaissance und hebt diese grundsätzlich von mittelalterlichen Bauten ab. Je näher ein Bau der Erfüllung dieser Forderung kommt, um so eher läßt er sich als klassisch im Sinne Bramantes bezeichnen.

Im Norden wird allerdings dieses klassische Gleichgewicht zwischen Raumkörper und raumbegrenzender Fläche nicht vor der Mitte des 16. Jahrhunderts gefunden, zu einer Zeit, als in Italien unter dem Einfluß Michelangelos schon ein neues architektonisches Denken herrschte.

Durch aufgelegte Schmuckformen oder durch ein mit dem Baukörper nicht im Zusammenhang stehendes Blendsystem versucht man nun in Frankreich, den Eindruck italienischer Bauweise — der

maniera italiana — zu erwecken; diese „Auferlegung" einer der Bauwirklichkeit gar nicht entsprechenden Scheingliederung gibt uns die Berechtigung, hier von einem Manierismus auch in der Baukunst zu sprechen. Manieristische Architektur entsteht dort, wo zwischen gewolltem Anschein einer maniera und der materiellen wie künstlerischen Wirklichkeit ein Widerspruch besteht. Als manieristisch in diesem Sinne darf die französische Architektur der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeichnet werden. Die „Ordonnance Chambourcine", der französischen Kunstwissenschaft seit Gebelin ein Begriff, ist gleichsam das Gliederungssystem dieses Manierismus: eine dem Baukörper aufgelegte dekorative Ordnung, die in keinem Zusammenhang mit der Struktur des Baues steht, aber eine Einheitlichkeit des Ganzen vortäuschen will. Und wenn Gebelin jene umschreibende Formel für die Baukunst bis zum Tode Franz I. findet, so hat er damit das Ungelöste, Unfertige, Vorklassische dieser Kunst scharf hervorgehoben.

Der Weg von den frühesten französischen Bemühungen um die Angleichung des Schloßbaues an die italienische Renaissancearchitektur, wie sie in Amboise, am Flügel Ludwigs XII. in Blois und an anderen Schloßbauten um 1500 zutage treten, bis zu jener Verschmelzung der fremden Gedankenwelt mit eigenem Können, auf der dann die französische Klassik mit dem Werk des Philibert Delorme einsetzen kann, soll hier an einigen Beispielen für die Fassaden- und Grundrißgestaltung bis zum Tode Franz I. andeutend verfolgt werden.

Dem Streben nach Vereinheitlichung der Hoffassade durch ein aufgelegtes Dekorationssystem im neuen Stil bot der für eine spätgotische Burgschloßanlage so typische Treppenturm besondere Schwierigkeiten. Eine völlig harmonische Einbindung des Treppenturms in den Gesamtbaukörper muß aus dem Einzelwesen des Turmes heraus von vornherein zum Scheitern verurteilt sein. (Ursprünglich war in Chambord für die in der Mitte des Baues gelegene Wendeltreppe k e i n e Geschoßbildung vorgesehen; sie führte ohne Unterbrechung zu den Terrassen und nur zu den Terrassen des Daches. Damit ist dem Wesen der Wendeltreppe, der zweckbefreiten Logik des ganzen Entwurfes entsprechend, Rechnung getragen.)

Bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts war der Treppenturm ein gesonderter Baukörper, der dem die Wohnräume des Schlosses enthaltenden Flügel vorgelegt oder angelehnt war. Als solcher erscheint er auch noch am Flügel Ludwigs XII. in Blois (1498 bis 1503)[1], mit unterschiedener Geschoß- und Fenstergliederung in bezug auf die Fassadenordnung des zugehörigen Flügels. Hier läßt sich eine früheste Art der Bemühungen um die italienische Formenwelt erkennen: italianisierende Dekoration, noch untermischt mit spätgotischer Ornamentik, wird, ohne vorerst in den Dienst der Flächengliederung gestellt zu sein, an wichtigen Stellen, wie dem Zugang von außen oder dem Treppenturm, schmückend angebracht. Eine Reihe von Bauten, an denen allen diese Bemühung noch ohne eigentliche Fassadenplanung erscheint, läßt sich neben den Flügel Ludwigs XII. in Blois stellen und zu einer ersten Gruppe zusammenfassen. Der Treppenturm von Chemazé[2] (zwischen 1510 und 1520) ist, noch ganz der spätgotischen Tradition entsprechend, vor einen Bau des 15. Jahrhunderts gestellt; seiner Anlage nach — vier durch Gesimse getrennte Geschosse erheben sich auf quadratischem Grundriß — ist er dem Turm Ludwigs XII. in Blois aufs engste verwandt. Hier wie dort sind die vorderen Ecken abgeschrägt und Fenster durchstoßen die Gesimsbänder. Die Ornamentik von Chemazé ist Blois gegenüber reicher und zeigt mehr italienische Formen. Der Reichtum der neuen Schmuckformen, die sich um die Fenster des Turmes legen und sie zu einem bis zum Kranzgesims aufsteigenden starken Dekorationsband verschmelzen, verbindet Chemazé mit Montsoreau (um 1515)[3]. Auch hier ist der Treppenturm einem bestehenden mittelalterlichen Bau, dieses Mal in der Ecke des Hofes auf unregelmäßigem Sechseckgrundriß, angefügt, und trägt auf seiner Stirnseite eine Fülle feinster Ornamentik rein italienischer Art.

Etwas abseits steht die Treppenanlage von Schloß Chaumont (zwischen 1500 und 1510)[4]. Auch hier besteht kein Zusammenhang zwischen ihrer Gliederung und der der anstoßenden Schloßflügel; auch hier liegt ein dekoratives Übergewicht auf der Stirn-

1. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 17.
2. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 40.
3. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 144.
4. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 23.

seite des polygonal aus der Hofecke hervortretenden Turmes. Neu den erwähnten Türmen gegenüber sind jedoch einmal die Schräglage der dem Treppenlauf folgenden Fenster, zweitens die das Turmvieleck umstellenden Strebepfeiler, die wohl gliedernden, aber keinen konstruktiven Sinn haben. Schrägen wie Strebepfeiler dienen der Sichtbarmachung der inneren Struktur der Treppe nach außen hin und werden am Turm des Flügels Franz I. in Blois, allerdings mit neuem Sinn erfüllt, wieder aufgenommen.

Chemazé, Montsoreau und Chaumont zeigen, wie schnell die an vereinzelten Stellen der Bauten Ludwigs XII. in Amboise und Blois auftretenden schmückenden Formen der italienischen Renaissance sich verbreiten und zu einer hohen Qualität der Steinarbeit geführt werden; wie aber andererseits zähe an der gewohnten Auffassung des Treppenturmes als gesondertem Baukörper festgehalten wird.

An Bemühungen, auch der Fassade des Hauptbaues durch dekorative Zutaten eine neue Bedeutung zu verleihen, fehlt es bei diesen ersten Bauten des französischen Manierismus nicht. In Chaumont wird gleichzeitig mit dem Bau des Treppenturms eine Arkadenreihe zum Hof vor einen der Flügel gelegt. Auch der Flügel Ludwigs XII. in Blois öffnet sich zum Hof hin in Arkaden, auf deren Pfeilern und Säulen sich eine feine Ornamentik befindet. Trotz dieser Arkaden und trotz der starken Gesimsbänder bleibt aber der Charakter der Fassade spätgotisch. Die stark ausgeprägten Vertikalachsen der Fenster setzen sich in hohen Dachgiebeln fort, die zwei übergewichtigen Türme an beiden Seiten verstärken die unberuhigte und noch im Sinne des Flamboyant wirkende Wesensart des Ganzen. Noch unbeträchtlicher für die Gestaltung des Bauwerks als in Blois bleiben die Spuren italienischer Tätigkeit am Flügel Ludwigs XII. in Amboise.

Der entscheidende Schritt geschieht in Blois am Flügel Franz I. (1519—1524)[5]. Hier wird zum erstenmal von einer Gesamtvorstellung der Fassade her gebaut. Eine Einheitlichkeit, die sich aber vorerst nur auf die Flächen, nicht auf den ganzen Baukörper erstreckt, wird angestrebt. Es ist bezeichnend, daß der der Stadt zugewandte äußere Teil des Flügels mit seiner „Façade des Loges“[6]

5. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 18.
6. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 19.

erst während des Baues der Hofseite geplant und als Erweiterung angefügt wurde. Wohl besteht nun ein Gefühl für die Notwendigkeit der durchgegliederten Fassade — die Gliederung erfolgt durch Gesimse und übereinandergestellte Pilaster, die sich über den Gesimsen verkröpfen — aber von jener für die italienische Auffassung der gleichen Zeit so wesentlichen Harmonie zwischen Fläche und Raum ist hier noch nichts zu spüren. Im Gegenteil: die Raumanordnung des Inneren gerät an der Hoffassade in einen peinlich wirkenden Konflikt mit der Pilastergliederung und macht die Durchführung des neugefundenen Gliederungssystems in regelmäßigen Abständen unmöglich. Die völlige Beziehungslosigkeit der äußeren Fassade zu der des Hofes, die doch beide im italienischen Geiste entworfen sind, läßt noch einmal einen Wesenszug der manieristischen Baukunst scharf hervortreten: die mangelnde Vorstellbarkeit und Übersichtlichkeit des Ganzen von einer Ansichtsseite her. Die Doppelgesichtigkeit und das Fehlen aller Tiefenachsen an diesem Bau bedingen jenes für alle manieristische Kunst so wesentliche Moment der Überraschung, dem sich der unbefangene Betrachter von Blois nicht entziehen kann.

Grundsätzlich neu neben der Pilastergliederung der Fassadenfläche ist am Flügel Franz I. in Blois die veränderte Beziehung zwischen Corps de logis und Treppenturm. Ein Versuch zur Verschmelzung der beiden Teile wird hier zum ersten Male unternommen. Dies geschieht durch zwei Mittel. Einmal erhält der Treppenbau, der ehemals genau in der Mitte der Fassade mit fünf Seiten des Achtecks aus ihr hervortrat. und dessen schwerer waagerechter Abschluß nach oben den Turmcharakter fast vergessen läßt, hier schon die Bedeutung eines die Fassade plastisch gliedernden Mittelrisalits. Zum anderen hat ein um den Wendeltreppenkern gelegter Schalenbau die Aufgabe, das der Fassade aufgelegte Gliederungssystem wenigstens in seinen Hauptachsen auch über die Treppenanlage hinüberzuführen. Die Vorliebe für die Wendeltreppe läßt auch hier in Blois die eigentliche Treppenform — die in Chaumont gefundene Lösung der dem Treppenlauf folgenden schrägen Öffnungen wird beibehalten — unberührt. Darüber aber wird eine äußere Schale gelegt, bestehend aus Strebepfeilern (wiederum ohne konstruktiven Sinn) und den Waagerechten der Sockelzone und des Kranzgesimses. Zwischen die Strebepfeiler

sind balustradenähnliche Schrägen gespannt, die sehr feinfühlig in flacherem Winkel steigen als die der Treppe und dadurch den Vertikaldrang des Turmes weiterhin abmildern. Auf diese Weise entsteht die eigentümliche Vorstellung, man könne den eigentlichen Treppenkern von oben aus dem Bau herausziehen, ohne damit die äußere Haut des Baukörpers zu verletzen. Sicherlich gehört dieser Versuch, zwei ihrem Wesen nach völlig entgegengesetzte Formen, die nordische des offenen Treppenturmes und die italienische der in Felder gegliederten Fläche, miteinander zu verschmelzen, zu den reizvollsten baukünstlerischen Leistungen der Zeit.

Sowohl die Fassadengliederung durch Gesimsbänder und übereinandergestellte Pilaster, wie auch die enge Verbindung, die Corps de Logis und Treppenturm miteinander eingehen, sind am Flügel Franz I. in Blois geschaffen und werden allen Schloßbauten Frankreichs während der nächsten Jahrzehnte zugrunde gelegt. Die Fassade entwickelt sich weiter zur ruhig und regelmäßig gegliederten Fläche hin, mit dem Bedürfnis, die starken Seitenakzente der mittelalterlichen Ecktürme zugunsten einer Mittelachsenbetonung abzuschwächen. In Chambord[7] ist die Gliederung der Flächen durch ein systematisch aufgelegtes Bandsystem voll entwickelt und erhält von diesem Bau her auch ihren Namen der „ordonnance chambourcine". Die Betonung der Mitte findet, ebenfalls in Chambord, ihren reinsten Ausdruck: in der Mitte einer rechteckigen Anlage erhebt sich der quadratische Hauptbau, dessen beherrschende Bekrönung die über der zentralen Treppe aufsteigende Laterne ist (1533). Der Ursprung des Mittelrisalits ist mit dem durch eine äußere Schale in den Baukörper hineingepreßten Treppenturm (Blois) einerseits und durch die vom Innenbau nach außen durchbrechende Gestalt des geradläufigen Treppenhauses (Azay-le-Rideau)[8] andererseits angedeutet. In Chateaudun (nach 1512) bildet eine vor die Treppe gelegte flache Podestzone nicht etwa eine Vorstufe zu dem Schalenbau von Blois, sondern ist durchaus als ein dem Charakter der Vereinzelung verstärkendes Mittel anzusehen und deshalb neben die frühe Form der Türme von Blois (Ludwigs XII.) und Chemazé zu stellen. Eine letzte späte Lösung des Konfliktes zwischen Treppenturm und Fassade wird in den

7. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 28—34.
8. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 14.

Seitenhöfen von Chambord (etwa 1543) und in Saint Germain-en-Laye (1539/44) gefunden. Während in Blois der vorgelegte Schalenbau dazu diente, den Treppenkern in den Baukörper hineinzupressen, ohne damit seine Existenz zu verneinen, wird in Chambord versucht, die Türme (der Turm Heinrichs II. um 1550 schließt sich dem Turm Franz I. völlig an) durch ein im Erdgeschoß herumgeführtes Arkadensystem bis zur Unsichtbarkeit zu verschleiern, um dann in den oberen Geschossen ihre reine dem Ursprung nach von Chaumont her bekannte Form der offenen Schrägen zwischen Strebepfeilern aus dem Arkadenbereich emportauchen zu lassen. Hier ist die Absicht wohl nicht mehr allein die Einbindung in das Fassadensystem des Hofes, sondern es tritt daneben die bewußte Gestaltung des Überraschenden und Unerwarteten, das ein solcher aus der dunklen Zone der Arkadentiefe aufsteigender, ganz unangeglichener Freiturm vor den systematisierten Flächen hervorrufen muß.

In Saint Germain[9], das ganz am Ende der Entwicklung steht, wird wie in Chambord ein Arkadensystem (hier doppelstöckig) um den Turm geführt; darüber aber tritt der Treppenkern nicht in der offenen Gestalt hervor, sondern bleibt hinter gegliederter Mauerfläche verborgen. Die Möglichkeiten sind durchlaufen. Die Entwicklung führte vom isolierten Baukörper des die Treppe enthaltenden Turmes über die der Struktur der Wendeltreppe entsprechende offene Form zu der wiederum ummantelten; von der Anlehnung an den Schloßbau über die Einbindung in den Baukörper durch eine mit der Fassade verklammerte äußere Schale bis zur Verneinung der Treppe durch ein darüber hinweggezogenes Arkadensystem. Als man die Notwendigkeit fühlt, das Vorhandensein des Treppenturms zu verleugnen, ist es nur die folgerichtige Entwicklung, wenn diese Form der Treppe überhaupt abgestoßen wird und sich das Interesse der geradläufigen Treppe und dem Treppenhaus im Innern zuwendet.

Die geradläufige Treppenanlage tritt an der Loire schon früh in Chenonceau (1515)[10] und in Azay-le-Rideau (um 1520) auf, setzt sich aber endgültig erst nach der Mitte des Jahrhunderts

9. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 100.
10. Abgebildet bei Gebelin, a. a. O., Abb. 45.

durch. In Saint Germain steht die reifste Form des vom Fassadensystem umkleideten Treppenturms neben einer im Innern liegenden geradläufigen Treppenanlage.

Trotz der angestrebten Angleichung an italienische Bauweise hat sich in den fünf Jahrzehnten manieristischer Architektur die französische Vorliebe für die hohen Dachfenster — aus der spätgotischen Überlieferung des Flamboyant entwickelt — nicht verändert. Wohl aber ändern sich die Einzelformen dieser Ziergiebel im Sinne einer größeren Klarheit und Geschlossenheit; jedoch erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kommt es zu einer (vorübergehenden) Überwindung dieser so zähe fortlebenden gotischen Form (Louvre, Flügel Heinrichs II.).

Leichter als die einheitliche Durchgliederung der Fassade konnte die Einheit der Anlage im Grundriß erreicht werden. Der unregelmäßige mittelalterliche Burghof, von Du Cerceau als „Sauvage quadrature" bezeichnet — wie deutlich spricht aus diesem Ausdruck das Empfinden für die Notwendigkeit des reinen Viereckgrundrisses! — wird nur dort beibehalten, wo bestehende Bauten eine regelmäßige Anlage unmöglich machten. Der Abbruch bestehender Gebäude zum Zwecke von Neubauten läßt sich nur in vereinzelten Fällen (Chenonceau, Assier) nachweisen. Daß die Zeit der Delorme und Du Cerceau die „Sauvage quadrature" als häßlich empfand, veranlaßte sie im allgemeinen dennoch nicht, das als unschön Empfundene deshalb zu zerstören. Genau wie die deutschen Baumeister des 16. Jahrhunderts nehmen auch die Franzosen der Zeit bei ihren Planungen Rücksicht auf das Bestehende und stehen daher auch immer wieder vor der in Italien fast unbekannten Aufgabe der Anpassung des Neuen an das Alte.

Der italienischen Renaissanceauffassung war die Einheitlichkeit der Architektur am wichtigsten. Die Rücksichtnahme auf Bestehendes, die Einordnung des Neuen in den Gesamtbereich des Gewordenen, hebt die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts von der gleichzeitigen italienischen ab und kennzeichnet zugleich einen Wesensunterschied: in Italien wird von der Stileinheit her gedacht und gestaltet; im Norden herrscht die historische Einheit. Es handelt sich hier weniger um ein Nichtverstehen der italienischen Architekturauffassung als um ein grundsätzlich anderes Wollen. Das Neue soll dem eigenen Besitz, zur Bereicherung und Ver-

schönerung, hinzugefügt werden. Den Maßstab bildet nicht die Einheit des Menschen, sondern die Vielfalt der Geschichte.

Wo in Frankreich zwischen 1500 und 1600 ein Schloß von Grund auf neu errichtet wird, ist der Grundriß der gleiche: vier senkrecht aufeinanderstoßende Flügel umschließen einen Innenhof. Wo, wie in den meisten Fällen, neue Bauten einer spätmittelalterlichen Burg- oder Schloßanlage hinzugefügt werden, geschieht das unter Erhaltung, manchmal sogar Benutzung, des gegebenen Grundrisses. Die Anlagen von Amboise und von Fontainebleau zeigen das Nebeneinander des unregelmäßigen mittelalterlichen Grundrisses und der regelmäßigen rechteckigen Höfe, die von Franz I. neu hinzugefügt wurden.

Neben der üblichen Form der rechtwinkligen Anlage um einen Innenhof tritt noch ein zweiter Grundrißtyp auf: der hoflose, quadratische oder rechteckige Bau (Kernbau von Chambord, Chenonceau), der aber für die weitere Entwicklung der französischen Schloßbaukunst unwichtig bleibt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die französische Profanarchitektur vom Ende des 15. Jahrhunderts an durch eine Reihe bedeutender Bauaufgaben hindurch zur Auseinandersetzung mit der italienischen Architekturauffassung gezwungen wird. Innerhalb dieser Auseinandersetzung entwickelt sich die französische Baukunst von den Anfängen der noch zögernd den spätgotischen Bauten aufgelegten Schmuckformen bis zu der ersten Gestaltwerdung des Baues als einheitlich durchdachter Anlage, wie sie uns in Chambord entgegentritt.

Diese reinste Leistung der Zeit, erwachsen aus italienischer Geisteswelt, gewollt von einem französischen König und gebaut von noch spätgotisch empfindenden Bauleuten, steht schon außerhalb dessen, was uns an den anderen Versuchen der Zeit, zu einer Klassik der Baukunst zu gelangen, noch künstlich und gewaltsam erscheinen mag.

Literaturverzeichnis

Allgemeines:

Sämtliche Inventarwerke Deutschlands

Bezold: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark, 2. Aufl. 1908.

Dehio, G.: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, 5 Bände.

— Geschichte der Deutschen Kunst, Bd. 3, Berlin u. Leipzig 1931.

Geymüller, Heinr. v.: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1901.

Haupt, A.: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland. Hdb. d. Kunstwiss. Berlin-Neubabelsberg 1923.

Hoeber, Fr.: Der kunstgeschichtliche Charakter der deutschen Renaissance-Architektur. Rep. f. Kunstw., Bd. 36, 1913.

Horst, C.: Die Architektur der deutschen Renaissance. Berlin 1928.

Lübke, W.: Geschichte der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1885.

Lübke-Haupt: Geschichte der Renaissance in Deutschland. 3. Aufl. Eßlingen 1914.

Ortwein, A.: Deutsche Renaissance. 8 Bände, 1877—1881.

Pinder, W.: Deutsche Burgen und feste Schlösser. Königstein und Leipzig 1934.

— Deutsche Wasserburgen. Königstein und Leipzig 1940.

Ranke, Leopold von: Geschichte der Reformation. Berlin 1840.

Stange, A.: Die deutsche Baukunst der Renaissance. München 1926.

Wölfflin, H.: Die Architektur der deutschen Renaissance. Münchener Akademierede 1914.

— Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931.

Sonderuntersuchungen:

Zur deutschen Schloßbaukunst

Alt, Theodor: Die Entstehungsgeschichte des Ottheinrichbaues zu Heidelberg. Heidelberg 1905.

Bernstein, Fritz: Der deutsche Schloßbau der Renaissance. (Typen und Entwicklung seiner Grundrißanlage.) Straßburg 1933.

Besser, J. Fr.: Beiträge zur Geschichte der Vorderstadt Güstrow. Güstrow 1819.

Böttcher, C.: Altsächsische Wendeltreppen. Diss. TH. Dresden 1909.

Ehrlich, Kurt: Die Dessauer Schloßbauten bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts. Berlin 1914.

Eimers, John: Die Werkstatt des Statius von Düren. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck. Bd. 3. Flensburg 1924.
Gehrig, O.: Das Schloß zu Güstrow. Güstrow 1921.
Geyer, Albert: Geschichte des Schlosses zu Berlin. Berlin 1936.
Grisebach, Aug.: Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin 1906.
Gurlitt, Corn.: Das königliche Schloß zu Dresden und seine Erbauer. (Mitt. d. Sächs. Altertumsvereins, Heft 28, Dresden 1878.)
Hahr, August: Die Architektenfamilie Parr. Straßburg 1908.
Halm, Ph. Ma.: Feste Neuburg am Inn. (Denkschrift d. Bayr. Landesvereins f. Heimatschutz.) München 1924.
Haupt, Albr.: Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Frankfurt a. M. 1902.
Hildebrandt, Arnold: Sächsische Renaissanceportale. Halle 1924.
Höhn, Heinrich: Nürnberger Renaissance-Plastik. Nürnberg 1924.
Hünicken, Rolf: Halle in der mitteldeutschen Plastik und Architektur der Spätgotik und Frührenaissance 1450—1550. Studien zur thür.-sächs. KG. Halle 1936.
— Die Marktkirche zu Halle und ihr Erbauer Caspar Kraft. Jb. f. Denkmalspflege i. d. Provinz Sachsen, 1933/34.
Keller, Harald: Das Treppenhaus im deutschen Schloß- und Klosterbau des Barock. Diss. München 1935.
v. Kerkerinck zur Borg u. Klapheck: Alt-Westfalen. Stuttgart 1912.
Klapheck, Rich.: Die Meister von Schloß Horst im Broiche. Berlin 1915.
Kurz, H.: Das Schloß der Piasten zum Briege. Brieg 1883.
Lewy, Max: Schloß Hartenfels bei Torgau. Berlin 1908.
Lindemann, Erich: Das Problem des Deutschordensburgtypus. Diss. Berlin 1938.
Meinert, Heinz: Das Auftreten der Renaissance in Breslau. Diss. Breslau 1935.
Mittasch, A.: Das Portal der deutschen Renaissancebauten. Diss. Königsberg 1911.
Neumann, Carl: Zur Geschichte und zum Charakter des Ottheinrichsbaus. Aus seinem Nachlaß herausgegeben von W. K. Zülch. Mitteil. zur Gesch. d. Heidelberger Schlosses, Bd. 7, Heft 2, Heidelberg 1936.
Niemeyer, Wilh.: Der Formenwandel der Spätgotik als das Werden der Renaissance. Diss. Leipzig 1904.
v. Oechelhäuser: Das Heidelberger Schloß. Heidelberg 1902.
Recke-Volmerstein: Das Steinepitaphien der Renaissance in Breslau. Diss. Halle 1912.
v. Reitzenstein, A.: Ottheinrich von der Pfalz. Bremen 1939.
Sarre, Fritz: Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakotta-Architektur. Berlin 1890.
Schrieder, H.: Zur Entstehungsgeschichte des Ottheinrichbaues. Heidelberg 1912.

Seidlitz, W. v.: Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Dresden 1921.
Sonnen, Max: Weserrenaissance. Münster 1923.
Sponsel, J. L.: Flötner-Studien. Jb. d. pr. KSlg., Bd. 45, 1924.
Weese, A.: München. Leipzig 1925.

Zur französischen Schloßbaukunst

Berty, A.: La Renaissance monumentale en France. Paris 1864.
Bournon, Fern.: Blois, Chambord et les Châteaux du Blésois. Paris 1908.
Eyriès, Gustave: Les Châteaux Historiques de la France. Paris-Poitiers 1877/81.
Félibien, André: Vues des Châteaux du Blésois au XVIIme siècle. Paris 1911.
Gebelin, François: Les Châteaux de la Renaissance. Paris 1927.
Geymüller, Henry de: Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre. Paris/London 1887.
Guerlin, Henri: Le Château de Chambord. Paris o. J.
— Les Châteaux de Touraine. Paris o. J.
Houdard, G.: Les Châteaux royaux de St. Germain-en-Laye. St. Germain-en-Laye 1909—11.
La Tourrasse, L.: La galerie dorique du château neuf de St. Germain-en-Laye et ses anciens grottes. In: Beaux Arts 1. Nov. 1923, p. 276 ff.
Macon, G.: Les Architectes de Chantilly au 16me siècle. Senlis 1900.
Palustre, Léon: La Renaissance en France. Paris 1879—1889.
— L'Architecture de la Renaissance. Paris 1892.
Reymond, R.: Leonardo da Vinci, architecte du Château de Chambord. Gazette des Beaux Arts. Juin 1913, p. 337.
Sauvageot, Claude: Palais, Châteaux, Hotels et Maisons de France du XVme au XVIIIme siècle. Paris 1867.
Serbat, L.: La Rochefoucauld. Congr. Arch. 79me session. Paris-Caen 1913.
Terrasse, Charles: Le Château de Chenonceau. Paris o. J.
Vachon, M.: La Renaissance française. Paris 1910.
Vitry, Paul: L'Architecture de la Renaissance en France. Histoire de l'Art tome IV. Paris 1911.

Lebenslauf

Am 16. November 1908 wurde ich, Wolf-Bertram Sternemann, als Sohn des Kaufmanns Friedrich Sternemann und seiner Frau Josephine, geb. Jacobs, in Hamburg geboren. Von Ostern 1915 an besuchte ich die Schule; 1922—26 war ich Schüler im Süddeutschen Landerziehungsheim Schondorf am Ammersee. Meine Reifeprüfung bestand ich Ostern 1927 am Reform-Realgymnasium zu Blankenese bei Hamburg.

Nach siebenjähriger kaufmännischer Tätigkeit in Hamburg, USA. und Südamerika wurde ich im Sommersemester 1934 an der Hamburger Universität immatrikuliert. Seit dem Wintersemester 1936 studierte ich in Berlin. Meine Studienfächer waren Kunstgeschichte, Archäologie und Englische Literaturgeschichte.

Auf einer für meine Dissertation notwendigen Studienreise nach Frankreich im Sommer 1939 wurde ich schon vor Kriegsausbruch an der Rückkehr nach Deutschland von den französischen Behörden verhindert und verbrachte ein Jahr in französischen und marokkanischen Konzentrationslagern.

Während meines Studiums hörte ich Vorlesungen bei den Professoren und Dozenten Burmeister, Heydenreich, von Mercklin, Pinder, Rodenwaldt, Graf Rothkirch, Schirmer, Wolff. Allen meinen Lehrern bin ich für die Förderung meiner Studien zu tiefstem Dank verpflichtet.